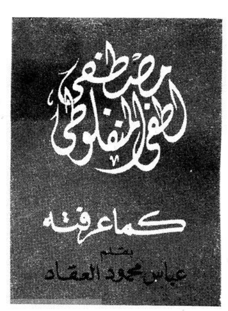
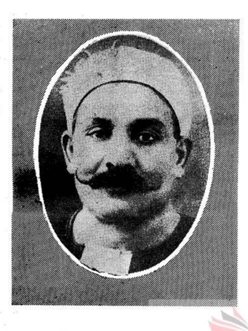




فى فترة من تاريخ ثقافتنا ، وفى أيام لا تتجاوز أيام الحرب العالمية الأولى ، كان السائل يسـأل : من أكتب الكتاب فى لغتنا العربية ؟ فيسمع الجواب من الكثرة الغالبة بين قراء تلك الفترة : انهما اثنـان : الشيخ علـى يوسف والشيخ مصـطفى لطفى المنفلوطى !.

وربما حرص المجيب على تقديم لقب الشيخ على الاسم ، خلافا للعادة فى تداول أسماء المشهورين .

وكانت عصبية لا شك فيها، قد نسميها بالعصبية الأخوية ، أو العصبية المحلية ، أو العصبية الفخرية، ولكنها ـ بأى الأوصاف وصفناهـا ـ وزنة لازمة لتصحيح التقـدير فى موازين الأدب والأدباء ، فلا تصح هذه الموازين ولا تعرف الحقائق التى كمنت زمنا وراء أسباب الاقبال والاعراض على مدارس الكتابة عندنا بغير الوقوف على معنى تلك العصبية. ونسأل : ما معناها ؟

فلا نستطيع ان نقول انها عصبيـة بين المعممين والمطربشين ، لأن السيد توفيق البكرى والشيخ عبـد العزيز شاويش والشـيخ حفنى ناصف قبل ذلك كانوا من المعممين ، ولكنهم لم يحسبوا فى عداد الزمرة التى تجنح اليها تلك العصبية وتخصها بالتنويه والتفضيل .

كذلك لا نستطيع ان نقول انها عصبية السبق الى موضوع الكتابة المختارة ، فان المويلحى الكبـير والمويلحى الصغير قد سبقـا معا الى الكتابة فى موضوع المقالة الانشائية والمقامة الأدبية ، وكتب كلاهما فى الصحف السياسية كما كتب على يوسف دائما وكما كتب المنفلوطى أحيانا ، ولكنهما لم يحسبا فى عداد تلك الزمرة ، ولم يسمع لكتاب « عيسى بن هشام » ذكر بين نماذج الانشاء التى اختارهـا للتلاميذ مدرسو اللغة العربية كما اختاروا مقالات « النظرات » و « العبـرات » و « المختارات » و « مجدولين » و « فى سبيل التاج » ، وكل كتاب ألفه المنفلوطى أو ترجمه بمعونة غيره .

ولم تكن العصبية عصبية المعهد الذى انتمى اليه على يوسف والمنفلوطى ، لأنهما ازهريان لم يتمـا التعليم الأزهرى والمدرسون الذين يزكونهمـا فى دروس الانشاء أو يتشيعون لهما فى « الحزبيـة الأدبية » أكثرهم من خريجى دار العلوم ، وبينهم وبين اخوانهم الأزهريين منافسة لا تخفى .

انما كانت تلك العصبية فى حقيقتها عصبية المعرفة باللغة الأجنبية والجهل بها ، فهى لا تشمل المطلع على لغة اجنبية ولو كان من اصلاء المعممين كالسيد توفيق البكرى ، وهى لا تستثنى احدا يجهلها ولو كان من غير المعهد الذى ينتمى اليه المعجبون .. وقد لحق بالكاتبين المعممين كاتب مطربش كان له سهمه فى هذه العصبية لانه لم يحصل من اللغات قسطا يعتمد عليه فى المطالعة والكتابة ، وهو مصطفى صادق الرافعى خريج المدرسة الابتدائية وربيب الأسرة « المشيخية » .

وقد كانت « العصبية اللغوية » لا تخلو من ناحيتها الفكاهية كما هو الشأن فى كل عصبية من قبيلها ، ولكن اصحابها لم ينفردوا بهذه الناحية الفكاهية ، لأنهم كانوا يقابلون من الطرف الآخر بناحية تضارعها أو تزيد عليها فى نزعتها المضحكة ، اذ كان « المتفرنجون » يومئذ يزهون برطانتهم المستعارة زهو الحديث النعمة او زهو الغنى الذى نسميه اليوم « غنى الحرب » وان كان غناه من غيرها ، وقد كان بعض هؤلاء المتفرنجين ينسى لغته — لغة الأم كما يقال — فى عرض الخطاب فيلوى لسانه بالكلام الدارج فى الانجليزية أو الفرنسية ، كانه يجهل ما يقابله باللغة العربية الفصيحة او العامية ، وكان المعنيون بالأدب منهم يبالغون فى اشتراطهم تعلم اللغات لتكوين ملكة الكتابة حتى خلطوا بين القدرة على الكتابة وبين القدرة على توسيع موضوعاتها وتصحيح معلوماتها واختيار مناسباتهاالعصرية بعد مناسباتها التقليدية، ومازالت العصبيتان على انفراج بعيد فى الزاوية الى ما قبل الحرب العالمية الثانية بقليل ، ثم أخذت هذه الفرجة شيئا فشيئا فى الاقتراب حتى التقى الخطان او كادا قبيل هذه الأيام ، لأن دارسى العربية عرفوا اللغات الأجنبية وتعلموها واطلعوا على ثقافتها وعلى المترجم من روائعها ، ودرس « المتفرنجون » آداب شعرائنا وكتابنا الذين سبقوا ايام الحضارة الفرنجية وتقدموها ، فكفكفوا من غلوائهم الأولى وعلموا أن ملكة الكتابة قد توجد على احسنها وابلغها عند اديب لا يعرف كلمة من اللغات الأوروبية .

* * *

وذات يوم من أيام الحرب العالمية الأولى ، والزاوية المنفرجة آخذة فى التلاقى والاقتراب ، شاءت أزمة الصحافة المعطلة او المقيدة ان اشتغل بالتعليم ، ناظرا لمدرسة المؤاساة الاسلامية ومدرسا للادب والترجمة ، ثم مدرسا بالمدرسة الاعدادية الثانوية فمدرسة وادى النيل الثانوية .

وعلى صفحات كراسة الانشاء التقيت بالأسلوب المنفلوطى لأول مرة ، وعنيت بنقده لاول مرة فى دروس التعليم ، قبل عنايتى بنقده فى مجال الثقافة الواسع ببضع سنوات .

* * *

كانت الوصية الاولى لطالب « الانشاء » عند أساتذة اللغة العربية باجماع الآراء : اقرأ كتب المنفلوطى واكتب على منواله .

وكانت موضوعات الانشاء كلها تنتهى بالبكاء على بطل من الأبطال المألوفين فى النظرات والعبرات ، وهم كلهم أناس يبكون ويبكى عليهم لأنهم مخذولون منكسرون أو مضيعون فى ذمم اللئام وقرناء السوء ، وقل منهم من هو مسئول عن خيبته أو قادر على انصاف نفسه والاقتصاص لها ممن يجنى عليه ، وكان من ديدن التلاميذ اذا كان الموضوع فى غير هذه الأغراض أن ينحرفوا به الى عبارة محفوظة يستطردون بعدها الى مناسبة للبكاء والشكوى يسردونها أحيانا بكلماتها المسطورة فى القصة او المقال .

فى ذلك العهد كنت اناهز الخامسة والعشرين ، وكانت قراءتى المفضلة فى فلسفة الحياة موزعة بين فكرتين تجتمع حولهما جملة الأفكار عن المثل الاعلى للشباب الناظر الى مكانه من الدنيا ومن الناس: وهما فكرة « السوبرمان » للفيلسوف الألمانى فردريك نيتشه ، وفكرة البطولة أو عبادة البطولة لتوماس كارليل فيلسوف البريطان الأيقوسيين الذى كان بعض أبناء وطنه يلقبونه بالأيقوسى « المتجرمن » لأن كتابته عن الأدب الألمانى كانت اكثر واقرب الى الاعجاب من كتابته عن أدب بلاده .

وقد كتبت عن نيتشه مقالا فى مجلة « البيان » قبل الحرب العالمية لعله كان احد المقالات الثلاث او الاربع الاولى التى كتبت عنه باللغة العربية ، وتحدثنا كثيرا مع الشيخ البرقوقى صاحب «البيان» عن كتاب « الأبطال » فلم يهدأ حتى عهد الى زميلنا الكبير « محمد السباعى » بترجمته والابتداء به قبل

سائر الكتب المختارة للترجمة والتلخيص فى برنامج المجلة .

ونشبت الحرب العالمية الأولى بعد قليل فلم يكن لقراء الأدب الغربى يومئذ حديث فى غير فلسفة « نيتشه » داعية القوة والعظمة عند الألمان ومحرك القوم فى رأى بعض النقاد الى الحرب والمغامرة فى سبيل السيادة على العالمين .

ولم أكن قط مؤمنا بفلسفة نيتشه ولا معجبا بسوبرمانه على صفته المترددة بين أشتات أقواله ودعواته ، فقدكان مثال القوة المحبوبة عندى ، ذلك البطل القوى الذى يعطى الضعفاء من قوته ولا يأخذ من ضعفهم لنفسه ، مجتمعين كانوا أو متفرقين .

ولم يكن بطل كارليل كذلك مثلى الأعلى فى تقدير العظماء ، وانما كان النفور من استكانة الضعف عندى أقوى من الاعجاب بسطوة البطولة ، ما لم تكن بطولة فداء وزجر للطغاة من الأبطال ، وقد حفزنى التفكير اللاعج فى هذه المسألة — أثناء السنة الأولى من سنوات الحرب — الى تأليف رسالتى عن « مجتمع الأحياء » للموازنة بين فلسفة القوة وفلسفة السوبرمان وفلسفة المثل الأخلاقية العليا ، وجعلت ذلك على ألسنة الحيوان من الثعلب والقرد والحمامة والأسد وابن آدم وبنت حواء الى ختام الرسالة بخطاب الطبيعة ، وفى خطاب القرد أقول عن الخير أمام القوة :

وبحسب الخير أنه منذ اهتدى اليه الناس تراجعت القوة وتمردت النفوس على شريعتها ، فأصبح أقوى الاقوياء لا يجرؤ على الاعتداء والجور باسم القوة العمياء ، الا أن يتمحل لها المعاذير ويتذرع لها بسبب من الحق والعدل ، فبطل القول القديم : اعمل ما تستطيع . وخلفه القول الجديد : اعمل ما يحق لك عمله ، وعامل الناس بما تحب ان يعاملوك به .. ولست أعنى أن القوة العمياء قد خضعت للحق كل الخضوع ودانت له فى الصغائر والكبائر فهذا ما لا يدعيه الحق وما ينبغى للحق ان يدعى ما ليس له ، ولكن عنيت أن الناس لا يسلمون اليوم بظلمها وان اضطروا الى الخضوع لها ، ولا تقتنع ضمائرهم بشريعتها وان لم تكن لهم حيلة فى تبديلها ، ويا ضيعة العالم ان سلموا ، ويا سوء المنقلب ان اقتنعوا . اذ ليس وراء ذلك الا ان يسترخى الاقوياء فيفقدوا العزيمة والمضاء ، وينزل الضعفاء عن الحياة بنزولهم عن الرجاء ، فتنعدم القوة الحافزة المجددة بين هؤلاء وهؤلاء ، وينهار سلم النشوء والارتقاء ، الى حضيض الموت والفناء ، فاذكروا يا قوم — أقوياءكم وضعفاءكم — ان التسليم للقوة الغاشمة يفسد القوى منكم والضعيف ، وانه لا شىء يشرف التسليم له الاقوياء كما يشرف الضعفاء غير الحق ، فاتخذوه لكم قبلة واماما ، واجعلوه لكم صاحبا ولزاما ، واذكروا ان العالم لم يسلك طريق هذه الآداب وله ندحة عن سلوكها ، ولم يلجأ اليها وفى وسعه الاستغناء عنها ، لان الطبيعة لا تملك الخيار بين طريقين .. »

ولقد بلغ بى الاشمئزاز من الاستكانة للضعف مبلغ النفور الحسى مما لا يطاق النظر اليه بالاعين او لا يطاق شمه بالأنوف ، وبعض ذلك ظاهر من القصيدة التى نظمتها خلال الحرب العالمية وقلت فيها أوجه الخطاب الى الشباب الضعفاء :

نحوا وجوهكم عنى فقد سئمت	نفسى المقابر فى أسلاخ أحياء
فى كل دار شباب ينهضون بها	الى العلا بين جيران واعداء
لا يحفلون أعاشوا وهى ناجية	أم أصبحوا طى أرماس واحناء
يعلو بهم ذكر من بادوا ومن لحقوا	وانتم عار آباء وابناء
أأنتكم بشر ؟ أنى برئت اذن	من آدم حين يدعونى وحواء

* * *

ويتصور القارىء « معلم انشاء » يعالج فى طويته كل هذا النفور الثائر على أعراض الاستكانة والخور ثم يرى امامه — عند جمعه لأول محصول من محاصيل الكراسات الانشائية — تلا من تلك الكراسات لا تخلو احداها من ميزاب دمع أو مأتم شجو وانين ؟.

لقد كانت « مظاهرة » ضعف لم أجد ما أقابلها به غير مظاهرة سخرية تصلح لها ، أوحاها الى منظر حجرة المطبخ التى تطل عليها الفرقة المدرسية وفيها خزين اللوازم المدخرة لاعداد الطعام من البصل والثوم والأرز والدقيق وما اليها ، وكانت المدرسة الاعدادية التى اشتغلت بالتعليم فيها مع صديقى المازنى مدرسة « نصف داخلية » .. أى أنها تقدم طعام الغداء للطلبة ولمن يشاء من المدرسين مع خصم ثمن الوجبات آخر الشهر من المرتب وعليه الزيادة من حساب القهوة أو الشاى او الأشربة الصيفية .

واستدعيت الطباخ الى الفرقة ، وسألته سؤال العارف كما يقال : أعندك بصل صعيدى حار ؟

قال الرجل مستغربا : كل البصل الذى عندنا من الصعيد ، ومن الصنف الجيد ، والغالب عليه انه حار شديد الحرارة !.

قلت : حسن . هذا ما نريد ، فاذا جاءك أحد من تلاميذ هذه الفرقة فاعطه ما يطلب من هذا الصنف ، ولا تتركه يفارقك حتى تذيقه الكفاية منه لمسيل الدموع .. مقدار منديل أو منديلين ، وقدم

الحساب – باسمى – الى ضابط المدرسة السيد عبد الحميد ...

وكان السيد عبد الحميد هذا من اظرف الضباط الذين عرفناهم فى المدارس الثانوية، وهو الذى كنا نسأله عند الحضور صباحا : هل دق الجرس الثانى؟ فيجيب وهو جاد لا يبتسم : من زمان يا أستاذ .. قبل الأول !.

وانصرف الرجل وهو لا يصدق اذنيه ، حتى واجهته بالضابط الظريف وافهمت هذا سر « المظاهرة » فتممها من فنونه المعهودة ، ومنها ان البصل لازم للمعمل فى حصة الانشاء .. ومنها أن المطبخ قد أصبح ملحقا بالمعمل فى دروس هذا الأستاذ !.. الى آخر ما اخترعته بديهته التى لم تكن تخذله فى مثل هذا المقام .

والتفت الى الطلبة قائلا : من كان منكم يخزن فى عينيه فائضا من الدمع فالبصل اولى بمهمة تصريفه من كراسة الانشاء !.

* * *

ولا يحسبنى القارىء العصرى الحديث اننى بالغت فى شعورى بافراط المنفلوطى فى البكاء او بافراط فئة من شباب تلك الآونة فى النعومة والفتور ، فاننى لم أقل عن دموع المنفلوطى الا بعض ما رثاه به شوقى وهو يقول من ابيات كثيرة :

من شوه الدنيا اليك فلم تجد   فى الملك غير معذبين جياع
ابكل عين فيه ، أو وجه ، ترى   لمحات دمع أو رسوم دماع ؟

اما الشباب الناعم فقد كان موضوعا مألوفا مطروقا بين موضوعات التمثيل الفكاهى والأحاديث المسرحية « المنولوجات » .. وكان أشهر الممثلين المغنين سلامة حجازى يخصهم بغير قليل من نغماته واحداها قصيدة الدكتور شدودى التى نظمها بعنوان : « فتى العصر » وقال فى مطلعها :

بالله قل لى يا فتى العصر   ماذا تركت لربة الخدر

فلم تكن سورة « السوبرمانية » ولا البطولة المعبودة هى التى كانت تحضرنى حين رأيت الكراسات أمامى تفيض بكلمات « النظرات » و « العبرات » ، وبعضها منقول بحروفه من مقالات هذا الكتاب أو ذاك .

وقد عرفت أسلوب المنفلوطى فى الصحف قبل التقائى بأسلوبه المنقول فى كراسات الانشاء ، ولكننى كنت أتناوله من جانب المطالعة الأدبية العامة ولم أنظر الى الجانب « التربوى » ولا شعرت بالاتصال بينه وبين غاشية الضعف عند ناشئتنا قبل أن أشهد هذا الأثر فى أكبر معاهد التعليم « الأهلى » فى تلك الآونة .

* * *

وسرعان ما وصلت قصة الدموع والبصل الى السيد المنفلوطى من طريق المطبخ أو طريق الفرقة أو طريق الضابط الظريف ... فقد أشار اليها فى أول لقاء بيننا بعد ذلك بالمكتبة التجارية ، ولم أكن ألقاه كثيرا فى المجالس الخاصة ولا أذكر أننى لقيته فى مجلس خاص غير مرة أو مرتين ببيت الأمة ، ولكننى كنت أشترى أكثر كتبى العربية من المكتبة التجارية فألقاه هناك بين حين وآخر ويجرى بيننا الحديث كثيرا فى المسائل العامة وقليلا فى المسائل الأدبية والثقافية .. وفى هذه المرة لقيته يوقع على بعض الأوراق فقال لى بلباقته « البلدية » التى اشتهرت عنه : بسم الله . أو « بسم اللا » باللهجة الدارجة ، وهى كما يعلم القراء دعوة الى الطعام .

فقلت له سائلا : « بسم اللا » فى التوقيع فقط أو فى قبض الفلوس ؟!

فعاد يقول بتلك اللهجة البلدية أيضا : الحكاية لا تستحق « مش قد المقام » .. انها أرخص من « البصل ! » .

قلت مجاريا له فى سياقه : ولعله أحلى من العسل على حد نداء الاخوان فى منفلوط .

ولاح لى فى المناقشة الوجيزة التى جرت بينى وبينه على أثر ذلك أننى لم أنفذ منه الى موضع اقناع فى كل ما ذكرته عن أدب الشكاية أو أدب البكاء ،وايقنت انه غير قابل للتحول عن الشعور التقليدى بأن العاطفة هى الرقة وان الرقة هى البكاء ، وكل ما سمعته منه حول هذا المعنى يتلخص فى انه يسأل الله ان يلهمه اعطاء الرحمة حقها واعطاء البأس حقه ، ولعله عنى بذلك تصويره للعاشق المبارز فى قصة « ماجدولين » وتصويره للبطل المغامر فى قصة « فى سبيل التاج » ، ووصاياه الحسنة فيما كتب عن القضية الوطنية ، وهو غير قليل بتوقيع منه أحيانا وبغير توقيع .

وكانت أيام الاعياد مجتمع الادباء بمجلس الزعيم الكبير سعد زغلول ، فلقيت المنفلوطى مرة من هذه المرات ومعنا جعفر ولى باشا ــ وزير الحربية يومئذ ــ وهو كثير الاطلاع على منظوم العرب ومنثورها ، وأساتذة لا أعرفهم ، فجرى الحديث عن أساليب بعض الكتاب فقال سعد : اننى أتناول أسلوب هؤلاء الكتاب جملة جملة فاذا هى جمل مفهومة لا بأس بها فى الصياغة ، ولكننى أتتبع هذه الجمل الى نهايتها فلا اخرج منها على نتيجة ولا أعرف مكان احداها مما تقدمها أو لحق بها .. فاعل هؤلاء الكتاب يبيعون بالمفرق ولا يبيعون بالجملة !.

قال الشيخ المنفلوطى : يغلب يا باشا ان يشيع هذا الأسلوب بين الصحفيين الذين يكلفون ملء الفراغ ولا تتيسر لهم المادة فى كل موضوع .

فابتسم الباشا وقال للشيخ : انك يا أستاذ تتكلم عن الصحفيين وهنا واحد منهم . ثم التفت الى وقال : ما رأيك يا فلان ؟.

قلت : هو ما يقول الشيخ المنفلوطى مع استدراك طفيف ..

قال : ما هو ؟

قلت : ان هذا الأسلوب هو أسلوب كل من تصدى لملء فراغ لا يستطيع ملأه سواء كتب فى الصحافة أو فى غير الصحافة .

وعاد الشيخ المنفلوطى فقال : ان العقاد لا يحسب من الصحفيين لانه من الأدباء .

قال الباشا : أوكذلك ؟ ثم تفضل بوصف موجز لكاتب هذه السطور ليس من حقنا ان نرويه .

ولسنا نريد أن نحصر الأدب المنفلوطى كله فى تلك الزاوية التى تلاقينا لديها على كراسات الانشاء ، فهكذا عرفناه ويعرفه غيرنا اذا لقيه من هنا وعلى يمينه « سوبرمان » نيتشه و « بطل » كارليل ، وعلى يساره قضية تربوية فى ابان أزمتها .

ولكن المنفلوطى فى غير هذه الزاوية يعرف بمكانته الأدبية العامة فلا يعرف له نظير بين اعلام الأدباء الناثرين من مطلع النهضة الكتابية قبل مولده الى ما بعد وفاته ، فليس بين ادبائنا الناثرين من استطاع ان يقرب بين أسلوب الانشاء وأسلوب الكتابة كما استطاع صاحب « النظرات » و « العبرات » ، فربما ذهب القصد فى الكتابة بجمال الانشاء فى أساليب الناثرين المجيدين ، وربما ذهب الأسلوب « الانشائى » الجميل بالمعنى المقصود فى كتابة أدباء الفكر والتعبير ، ولكن المنفلوطى ــ قبل غيره ــ هو الذى قارب بين الجمال والصحة على نسقه الفصيح فى سهولة لفظ ووضوح معنى وسلاسة نغم ، وهو لا يبلغ مبلغ التبرج بالصقل والزينة ولا يترك التبرج والزينة ترك المتقشف فى مسوح النساك ، وليس لدروس الانشاء نموذج أصلح من هذا النموذج من وجهته الفنية ، وعن أدبه هذا اقول فى بعض فصول « المراجعات :

« انه أحد الذين ادخلوا المعنى والقصد فى الانشاء العربى بعد ان ذهب منه كل معنى وضل به الكاتبون عن كل قصد .. وكانت الكتابة قبل جيله قوالب محفوظة تنقل فى كل رسالة .. وكانت أغراض الكتابة كخطب المنابر تعاد سنة بعد سنة بنصها ولهجة القائها ..

وقد اطلعت على مجموعة وافية مما كتب المنفلوطى للفن وما كتب بغير كلفة ، فكان لكتابته على كلا النمطين المتباعدين طابع الرائد المجاهد فى أمثال هذه الرسالة : رسالة التقريب بين حفاوة الانشاء ورخصة الخطاب واطراح الكلفة .

* * *

ويتمثل طابع الرائد فى تباعد الشقة بين موضع الحفاوة وموضع الرخصة مما يكتب للفن وما يكتب لخاصة أمره .. فكان المنفلوطى « يدبج » مقالاته الفنية فلا يفوته موضع العناية بكل كلمة وكل فاصلة ، وكان يكتب رسائله لصحبه ــ ومنهم المتعلمون بل المعلمون ــ فلا يبالى أن ترد فيها أمثال هذه التعبيرات الدارجة : « فيدونى تلغرافيا » أو «مرسول لحضرتكم» او « تاملوا الاسطوانات حتى لا تكون مستعملة ثم ارسلوها فى البوسطة .. » أو « فهموها ان ترسل الى شهادة المدرسة المتخرجة فيها » .. أو « اهديك سلامى » أو « تلامذتك بخير يسلمن عليك وارجو تبليغ سلامى لحضرات الافاضل اخوانك المعلمين .. »

وكلها من شواهد النظر الى الكتابة الفنية كأنما هى كتابة « الاستعداد والحفاوة » وما عدا ذلك من كتابة الاغراض الخاصة فرخصة العرف فيها أولى من كلفة الاستعداد ، أو كلفة « السمعة والحشمة ! » .

وتعيد الينا قدرة المنفلوطى على تبسيط الأسلوب الجميل كلمة « أناطول فرانس » التى يقول فيها ان البساطة الجميلة هى القدرة على اخفاء الجهد والكلفة ، وان النور الأبيض بسيط فى النظر ولكنه أوفر الألوان تركيبا لانه « توليفة » من جميع الألوان .



فى الذكرى الثلاثين لأمير الشعراء

المنفى وأثره فى شوقى وشعره

بقلم : الدكتور محمد مندور

عندما(١) نشبت الحرب العالمية الأولى فى سنة ١٩١٤ بين ألمانيا والحلفاء كان الخديو عباس الثانى غائبا عن مصر فى زيارته الصيفية لتركيا ، فأعلن الانجليز الحماية البريطانية على مصر وانقضاء تبعيتها لتركيا ، وعزلوا عباس الثانى عن العرش ومنعوه من العودة الى مصر ، وتوجس شاعره أحمد شوقى خيفة ، وحاول أن يسترضى السلطان الجديد حسين كامل ، وأن يسترضى الانجليز وأن يتنصل من ولائه لعباس الثانى وتبعيته له ، ولكنه لم ينجح فى محاولته وطلب اليه الانجليز مغادرة البلاد الى المنفى تاركين له حرية اختيار البلد الذى يريد أن يقيم فيه . فاختار اسبانيا المحايدة ، وفضل ميناءها اشبيلية باعتبارها أقرب ميناء الى مصر .

وحدث أثناء اقامته فى اشبيلية أن أرسل اليه عباس الثانى يدعوه الى الاقامة معه فى فينا ، ولكن أحمد شوقى الخائف من الانجليز اعتذر فى لباقة عن قبول دعوة مولاه السابق بحجة خوفه من الغواصات الألمانية ، التى كانت تعمل عندئذ فى البحر الأبيض المتوسط ، وبخاصة أن شوقى كان قد استطاع عن طريق السفير البريطانى فى مدريد أن ينظم عملية وصول ما يلزمه من مال من وكيل أملاكه فى القاهرة ، وبذلك مرت فترة النفى على أحمد شوقى فى دعة واستقرار نسبيين . وظل مقيما فى أشبيلية طوال مدة الحرب ، ولم يحاول أن يتركها ليرتحل فى بلاد الأندلس أو غيرها من المدن الاسبانية الا بعد أن وضعت الحرب أوزارها ، وتأهب أحمد شوقى ومن معه من أفراد أسرته للعودة الى الوطن ، غير أن الانجليز لم يسارعوا بالسماح له بالعودة ، بل ماطلوا بعض الوقت ، وهذه المدة التى مرت بين انتهاء الحرب سنة ١٩١٨ والسماح للشاعر بالعودة الى الوطن سنة ١٩٢٠ هى التى قام فيها الشاعر بزيارة الآثار الأندلسية فى نواحى الأندلس المختلفة وقرطبة وغيرهما ، وكان الشاعر قد أنفق سنوات النفى فى القراءة وبخاصة قراءة كتب التاريخ العربى القديم عامة وتاريخ الأندلس خاصة ومن بينها كتاب « نفح الطيب فى غصن الأندلس الرطيب » للمقرى ، ومن حصيلة هذه القراءات وما سبقها كتب أحمد شوقى أرجوزته الكبيرة عن « دول العرب وعظماء

---

(١) بمناسبة وفاة أمير الشعراء أحمد شوقى فى ١٤ اكتوبر سنة ١٩٣٢ ، ننشر هذا الفصل من بحث للدكتور محمد مندور عن الشاعر ، سينشر قريبا .

الاسلام ، ولما كانت حياة شوقي في اشبيلية حياة قعيدة مجدبة من تجارب الحياة الحية النابضة ـ فان استغراقه في الكتب والمطالعات وجهه نحو المعارضات الشعرية ، وكأنه يدخل بذلك في مبارزات مع الشعراء القدماء ۰ وهناك من أوجه الشبه بين أرجوزة شوقي وأرجوزة أبي عبد الله بن الخطيب ذي الوزارتين المسماة « رقم الحلل في نظم الدول » ما يوحي بأن شوقي قد قصد الى معارضته ۰ وعلى أية حال فان هذه الأرجوزة رغم ضخامتها لا نعتبرها من روائع شوقي ، بل نعتبرها أقرب الى النظم التعليمي منها الى الشعر ۰

هذا ، ولقد انتهز أحد أساتذة الأدب العربي الشبان ، وهو الدكتور صالح الأشتر فرصة وجوده في فرنسا مبعوثا من جامعة دمشق لكي يقوم ـ ومراجعه بين يديه الى الأندلس في اسبانيا ـ برحلة حاول أن يتابع فيها ما استطاع رحلة أحمد شوقي فيها ليدرس على الطبيعة ما أخذ أحمد شوقي في أندلسياته عن مشاهد البصر وما استقاه مما قرأ من كتب التاريخ والأدب الأندلسية ۰ وسجل الدكتور الأشتر نتائج بحثه ورحلته في كتابه « أندلسيات شوقي » الذي نشره سنة ١٩٥٩ ، وقد شمل كتاب الدكتور الأشتر دراسة كل ما كتبه أحمد شوقي نثرا وشعرا منذ ركوبه السفينة من السويس الى المنفى حتى عودته الى الوطن بما في ذلك الفصل النثري الذي كتبه الشاعر ، ونشره ضمن مجموعة مقالاته النثرية المعروفة باسم « أسواق الذهب » وعنوان هذا الفصل « قناة السويس » ، حتى القصيدة التي نظمها أحمد شوقي بعد عودته من المنفى في سنة ١٩٢٠ ، وألقاها في اجتماع لجان التموين بدار الأوبرا في ذلك العام وفيها يشيد بذكر البلاد التي آوته ، ويعترف بجميلها ، ثم يتحدث عن استقبال وطنه له استقبالا رائعا بعد تلك الغيبة الطويلة ، وفي النهاية ينتقل الى مسألة التموين التي انعقد الاجتماع من أجلها ۰ والقصيدة منشورة في الجزء الأول من « الشوقيات » بعنوان « بعد المنفى » وقد استهلها بقوله :

أنادي الرسم لو ملك الجوابا ... واجزيه بدمعي لو أثابا

وفيها أبياته الخالدة في التغني بالوطن والتفاني في حبه :

ويا وطني لقيتك بعد يأس ... كأني قد لقيت بك الشبابا
وكل مسافر سيؤوب يوما ... اذا رزق السلامة والايابا
ولو أني دعيت لكنت ديني ... عليه أقابل الحتم المجابا
أدير اليك قبل البيت وجهي ... اذا فهت الشهادة والمتابا

ومن أروع وأجمل ما قاله أحمد شوقي من شعر في منفاه حنينه الى الوطن مثل رسالته الشعرية الرائعة التي أرسلها من برشلونة سنة ١٩١٧ الى حافظ ابراهيم مخاطبا من خلاله ساكني مصر كلهم بقوله :

يا ساكني مصر انا لا نزال على ... عهدالوفاء ـ وانغبنا ـ مقيمينا
هلا بعثتم لنا من ماء نهركم ... شيئا نبل به أحشاء صادينا
كل المناهل بعد النيل آسنة ... ما أبعد النيل الا عن أمانينا

ويرد حافظ ابراهيم على رسالة شوقي بأجمل منها قائلا :

عجبت للنيل يدري أن بلبله ... صاد ويسقي ربىمصر ويسقينا
والله ما طاب للاصحاب مورده ... ولاارتضوا بعدكم منعيشهملينا
لم تنأ عنه وان فارقت شاطئه ... وقد نأينا وان كنا المقيمينا

وفي نفس السنة يكتب شوقي الى اسماعيل صبري شاكيا متوجعا :

ياساري البرقيرمي عنجوانحه ... بعد الهدوء ويهمي عن مآقينا
ترقرق الماء في عين السماء وما ... غاض الاسى فخضبناالارضباكينا

ويرد عليه الشاعر الرقيق اسماعيل صبري قائلا :

بأفق أندلس برق يحيينا ... يبيت يضحك منا وهو يبكينا
يا آل ودي عودوا لا عدمتكم ... وشاهدوا ويحكم فعل النوى فينا
يانسمة ضمخت أذيالها سحرا ... أزهار اندلس هبي بوادينا

وأما القصيدتان الكبيرتان اللتان يتخللهما نسيم الأندلس العطر وماضيها المجيد وحديث عن بعض آثارها الخالدة فهما القصيدتان اللتان عارض في احداهما الشاعر العباسي الكبير « البحتري » صاحب قصيدة « الايوان » ۰

صنت نفسي عما يدنس نفسي ... وترفعت عن جدى كل جبس

وقد عارضها أحمد شوقي في قصيدة « الرحلة الى الأندلس » التي صدرها بمقدمة تحدث فيها عن سينية البحتري واعجابه بها وتردد أبياتها في خاطره وهو يشاهد آثار طليطلة وقرطبة وغرناطة وهو يستهل هذه القصيدة الرائعة بقوله :

اختلاف النهار والليل ينسي ... اذكرا لي الصبا وأيام أنسي

ومع ذلك فان حديثه فيها عن مصر ومشاهدها وحنينه اليها أقوى وأروع من حديثه عن الأندلس وآثارها الخالدة. ويخيل الينا أن الدكتور صالح الأشتر كان على حق عندما رجع فى كتابه أن شوقى لم يصل فى جودة الوصف فى هذه القصيدة الى مثل ما وصل اليه البحترى فى وصف آثار ايوان كسرى وان يكن من المؤكد أن شوقى قد وصل فى أبيات الحنين الى الوطن التى تضمنتها هذه القصيدة الى الذروة فى مثل قوله :

أحرام على بلابله الدوح حلال للطير من كل جنس
وطنى لو شغلت بالخلد عنه نازعتنى اليه فى الخلد نفسى
شهد الله لم يغب عن جفونى
شخصه ساعة ولم يخل حسى

وأما القصيدة الأخرى فقد عارض فيها الشاعر الأندلسى الرقيق ابن زيدون فى قصيدته التى مطلعها :

أضحى التنائى بديلا من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

اذ عارضها شوقى بأندلسيته الشهيرة التى مطلعها :

يا نائح الطلح أشباه عوادينا نشجى لواديك أم نأسى لوادينا

ولو أننا أضفنا الى هاتين القصيدتين الموشح الذى نظمه عن صقر قريش عبد الرحمن الداخل، ثم قصيدة أخرى كتبها فى رثاء أمه التى كان يرجو أن يتمكن من رؤيتها وهى مريضة بحلوان قبل أن تموت ، ولكن تلكؤ الانجليز فى السماح له بالعودة الى الوطن حال دون رؤيته لها ، وجاءه البرق ينعيها فأثر هذا الحادث الجسيم فى نفسه تأثيرا بالغا ، ولم تمض ساعة حتى كتب هذه المرثية ، وقد قيل انه من فرط تأثره بها تحاشى أن ينظر فيها بعد ذلك فبقيت ضمن أوراقه الخاصة حتى نشرت فى الصحف غداة وفاته ومطلعها :

الى الله أشكو من عوادى النوى سهما
أصاب سويداء الفؤاد وما أصمى

وهى مرثية ، ليست بالبداهة أندلسية فى شىء عدا أنه كتبها وهو لا يزال منفيا فى الأندلس .

***

عاد أحمد شوقى الى الوطن سنة ١٩٢٠ فاستقبل استقبالا شعبيا رائعا ، ووجد سيدا جديدا قد ظهر فى الميدان وهو الشعب الذى قام بثورة سنة ١٩١٩ العاتية مطالبا بانهاء الحماية البريطانية على مصر واعلان استقلالها وتخليصها من الاحتلال الانجليزى . ووجد السلطان أحمد فؤاد متربعا على عرش البلاد ، وحاول أحمد شوقى التقرب من أحمد فؤاد ، ولكنه لم ينجح فى هذه المحاولة الا بمقدار . ولذلك ظل موقفه الوطنى أول الأمر متأرجحا لا يجارى الشعب الى نهاية الشوط فى حماسته الوطنية الجارفة ، ولا يجرؤ على مغاضبته ارضاء للسلطات الحاكمة التى كانت أميل الى الترفق والملاينة مع الانجليز ، ولعلنا نلمح هذا الموقف واضحا فى القصيدة التى نظمها فى سنة ١٩٢٠ عن « مشروع ملنر » الذى أجمع الوطنيون على رفضه ومقاطعة اللجنة كلها مقاطعة تامة . ومع ذلك نرى أحمد شوقى يدعو مواطنيه الى قبوله قائلا فى هذه القصيدة :

لا تستقلوه فما دهركم بحاتم الجود ولا كعبه

وقد كان لهذه القصيدة وقع سيىء فى نفوس المواطنين . وأحس شوقى بزلته فعدل عن روح التخاذل ، وصدر عن روح وطنية شعبية فى القصيدة التى نظمها بعد ذلك بعامين عن مشروع ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ وكان الانجليز قد أعلنوا به نهاية الحماية البريطانية وقيام الملكية فى مصر وتولية السلطان أحمد فؤاد ملكا على عرشها وان كانوا قد شفعوا هذا التصريح بتحفظات أربعة فرغت الاستقلال من مضمونه الحقيقى وهى تحفظات خاصة ببقاء جيش الاحتلال فى البلاد وحماية قناة السويس وما سموه الأقليات ، وقضية السودان ، وكان المصريون والسودانيون يطالبون عندئذ باتحاد القطرين الشقيقين .

ويستهل شوقى هذه القصيدة بقوله :

أعدت الراحة الكبرى لمن تعبا وفاز بالحق من لم يأله طلبا
وما قضت مصر من كل لبانتها حتى تجر ذيول الغبطة القشبا

وعلى أية حال فان المتتبع لانتاج أحمد شوقى الشعرى بعد عودته من المنفى يحس فى وضوح بتطوره المستمر نحو الاقتراب من الشعب ومن قضاياه الوطنية والاجتماعية ، ثم تطوره مع الشعب أيضا نحو الاحساس القوى بالتضامن والقومية العربية، فشوقى يتابع المد الوطنى والثورى والقومى

لشعبه ولأمته العربية كلها ، ويحزن عنـدما يدب الخلاف بين صفوف الزعماء الذين قاموا متحـدين بثورة سنة ١٩١٩ ، وعندما يصل هذا الخلاف الى حد تهديد قضية الوطن ذاتها يصيح شوقى بهؤلاء الزعماء صيحته الخالدة سنة ١٩٢٤ فى القصـيدة التى نظمها عندئذ بمناسبة الذكرى السابعة عشرة لوفاة الزعيم « مصطفى كامل » وسماها « شـهيد الحق » واستهلها بقوله :

الام الخلف بينـكم الاما ... وهـذى الضجة الكبرى علاما
وفيم يكيـد بعضـكم لبعـض ... وتبدون العـداوة والخصـاما
واين الفوز لا مصر استقرت ... على حال ولا السـودان داما

وظل شوقى يحرس بشعره المشاعر الوطنيـة ، ويرعى وحدة الوطن القائمة على المحبة بين المسلمين والأقباط ، وهى خطة انتهجها منذ حادثة اغتيـال المرحوم بطرس باشا غالى ، ونظم عنـدئذ فى الدعوة الى اطفاء نار الفتنة وتوثيق عرى المحبة والاخاء بين أبناء الوطن مسلمين وأقباط .

وبالبداهة لم يعـد شوقى ينظم فى مشـاهد الطبيعة فى الآسـتانة والبوسفور وما اليهـا من الأراضى التركيـة ، بل أخذ يكتب التـاريخيات والوصفيات عن مصر والبلاد العربيـة الأخرى حتى زخرت الشوقيات بالقصائد المصرية والعربيـة ، وأقامت التوازن، بل رجحته معالتركيات والخلافيات وبخاصة بعد أن وفق العالمان الانجليزيان الأثريان اللورد « كارتر » والمستر « كارنرفور » الى اكتشاف قبر توت عنخ آمون الرائع فى وادى الملوك بالأقصر . فنظم أحمد شوقى قصيدته الرائعة « توت عنـخ آمون » التى تغنى فيهـا بأمجاد مصر القـديمة ، وما خلفت من آثار رائعة أجمل الغناء ، ومطلعها :

قفى يا أخت يوشع خبرينـا ... أحاديث القـرون الغابرينا

كما نظم قصيدة أخرى بعنوان « توت عنخ آمون وحضارة عصره » إستهلها بقوله :

درجت على الـكنز القرون ... وأتت على الـدن السـنون
خير السـيوف مضى الزمـا ... ن عليه فى خـبر الجفـون

ونسـتطيع أن نضيف هاتين القصـيدتين الى قصائده عن النيل والأهرام وأبى الهول ووصـفياته المصرية الأخرى لنتبين الثروة الشعرية الكبيرة التى خلفها هذا الشاعر غذاء وطنيا لبنى وطنه .

وأخذ اهتمام أحمد شوقى بالأقطار العربيـة الشقيقة ومعارك شعوبها ضد الاسـتعمار يزد شيئا فشيئا حتى رأيناه ينظم فى « نكبة دمشق سنة ١٩٢٥ » ، وفى نكبة « بيروت » وفى « ذكرى استقلال سوريا وذكرى شهدائها » ، كما رأيناه يكتب الوصفيات عن مشاهد الأقطار العربية وجبل لبنا وزحلة وغيرها .

وفى تلك الفترة من حياته لم يعد يحـرص ع مناسبات البيت الحاكم بقدر حرصه على المناسبا الشعبية ، فنراه يخاطب الشبان حينا ، والطلب حينا والعمال حينا ثالثا ، بل يفاجئه الموت بعـ فراغه مباشرة من تأليف قصيدة طويلة يحيى بهـ « مشروع القرش » الذى نهض به بعض الشبا المصريين فى سنة ١٩٣٢ ، وهو يشـيد فى تلل الفترة بالمجهودات الشعبية، وبالمشروعات العمرانيـ التى يعود نفعها على الشعب كانشـاء طلعت حر لبنك مصر ، وانشاء الدولة للجامعة المصرية الحكومي سنة ١٩٢٥ .

وعلى أية حال فقد كان هذا التطور طبيعيـا فشوقى بعد عودته من المنفى لم يعد الى القصر الملك وانما طمح الى عضوية البرلمان ، وتحقق طموحـ بتعيينه عضوا فى مجلس الشيوخ ، كما طمح إ امارة الشعر فى العالم العربى وبويع بهذه الامار فى مناسبة إعادة طبع ديوانه « الشوقيات » سـ ١٩٢٧ وهى السنة التى بلغ فيها شوقىقمة مجده وأحس بأنه قد حقق كل أمانيه ، وأصبح من حق أن يحرر موهبته الشعرية من كل القيود لينطلـ الى فن أعجب به منذ اقامته طالبا فى فرنسـا وحاوله وهو لا يزال طالبا ، ثم عدل عنـه الى فن القصيدة عندما استرقه طموحه فأخضعه لسـيطر القصر المالك الذى اتخذه تابعا له وبوقا ولسان مدح ونعنى بهذا الفن الجديد ، فن المسرحية الشعرية .



> لا يمكن ان يوجـد « أنا » بدون « أنت » ، ولا يصبح « الأنت » ممكنا الا بفضل معادلة يكون فيها « الأنا » مساويا للأنت ومع ذلك مختلفا عنه .
>
> كولر يدج (١٧٧٢ — ١٨٣٤)

بقلم : الدكتور يوسف مراد

مقـــدمة

ان الحركة التى توجه سير الفكر فى اى ميدان من ميادين البحث الفلسفى والعلمى تنتقـــل من النظرة الاجمالية الغامضة الى طور التحليل لتصل الى النظرة التأليفية الواضحة نسبيا . غير أن محاولات الفكر لاستكناه الوجود لا يمكن ان تتوقف لأن الحلول التى يظفر بها الفكر فى وقت ما لا تلبث طويلا ، بتأثير تطور الظـروف والكشف عن وقائع جديدة ، ان تبدو جزئية ناقصة . فتبعث المشكلة فى جو جديد وفى اضاءة جديدة ، بل يمكن القول بأن هناك مشكلات جديدة لم يعرفها الأقـدمون . ولا بد من ان يؤدى بزوغ هذه المشكلات الى تغيير يكاد يكون شاملا فى منهج بحثها واسلوب صياغتها ، ومن ثم يؤدى الى نحت مصطلحات جديدة للتعبير عن معان لم تكن مألوفة من قبل .

واذا قسمنا تاريخ الفكر فى الفلســفة والعلم والأدب الى مراحل فان هذه المراحل لا تكون خطا متصلا يسير فى اتجاه واحد . وان كانت هذه المراحل مترابطة بشكل من الأشكال وتبدو متصلة اذا نظرنا اليها نظرة خلفية تاريخية ، فهى فى الواقع بمثابة طفرات تتجدد فى كل منها زاوية النظر وتظهر خلالها كيفيات جديدة تؤدى الى اصطناع عـلاقات كمية جديدة تزداد بعدا عن الادراك الحسى العام ، بل عن الادراك العقلى المنطقى الشائع حتى تصل الى حدود اللامعقول . ومعنى هذا أن العقل نفسه ليس بالأمر الثابت ، بل مثل كل اداة يتطور تبعـا لمضمون المشاكل الجديدة . فالتطور سواء فى عالم الاحياء أو فى عالم الحضارة والثقافة لا يسير وفقا لتغير بطىء ذى اتجاه واحد بل بفعل تغيرات فجائية طفرية .

واذا صح هذا الرأى فانه يترتب عليـه تغيير جوهرى فى منهج البحث وفى طرق الاستـدلال . فمعرفة الحاضر لا يمكن ان تكتمل بمعرفة الماضى فحسب ، والمنهج التكوينى أو النشوئى الذى يسير من الخلف الى الأمام لا يكفى لتفسير ظواهر الطبيعة وبصورة خاصة ظواهر السلوك الانسانى الفـردى والجماعى . فلا بد من استخدام منهـج تكوينى عكسى يسير من الأمام الى الخلف ، اى يهبط من الحاضر نحو الماضى استكمالا لمعرفة الماضى فى ضوء ما أصبح عليه ، لأن كل الامكانيات فى وقت مالاتتكشف الا بعد تحقيقها . واذا حصرنا نظرنا فى الانسان أمكن القول بأن تفسير أية مرحلة من مراحل نموه لا يمكن أن تتم الا فى ضوء المراحل اللاحقة ، كأن هنـاك عليه غائية تجذب الكائن الحى الى الأمام ، بجانب العلية الدافعة التى تدفعه من الخلف .



سارتر





هسرل

وهذا هو جانب من المنهج التكاملي الذى نادينا به منذ حوالى ربع قرن والذى اخذ ينتشر تطبيقه لا فى العلوم الانسانية فحسب بل فى بحوث الفيزياء النووية حيث لم يعد الزمن مجرد اطار كالمكان بل اصبح من معينات الظاهرة مما ادى الى الحد من قيمة التقدير الكمى وقرب بين العلوم الطبيعية والعلوم الانسانية لا برد الثانية الى الأولى كما قد يظن انصار المذهب السلوكى المادى بل بصورة اكثر عمقا لا تتضح الا عند مستوى المماثلة والتجاوب .

وكان لا بد من هذه المقدمة لوضع مشكلة معرفتنا للآخر فى جوها الفلسفى والعلمى الملائم لها . فهل طريقتنا فى معرفة الآخرين هى الطريقة نفسها التى ننتهجها لمعرفة الاشياء التى تقع تحت حواسنا وما هى أوجه الشبه والاختلاف بينهما ؟

هل هى مشكلة جديدة ؟

هل يفهم من المقدمة السابقة أننا نريد القول بأن مشكلة معرفتنا للآخرين مشكلة جديدة لم يتناولها الأقدمون ولم يبحثها المحدثون الا فى القرن العشرين ؟ الواقع ان هذه المشكلة ظلت فى تأملات الفلاسفة وبحوث علماء النفس مشكلة ثانوية والحلول التى افترضت كانت اما سلبية او سطحية ، فرعية أو قائمة على نظريات ميتافيزيقية بحتة . ولم تحتل هذه المشكلة مركز الصدارة الا منذ ظهور الفلسفاتالفينومينولوجية الوجودية . فبفضل هذه الفلسفات وبفضل علم النفس الوجودى وبصورة خاصة الطب العقلى الوجودى ، يدخل الفكر الانسانى فى مرحلة جديدة . وكانت المرحلة الأولى تنتهى عند سقراط حيث كان حكماء اليونان يهتمون بدراسة العالم الطبيعى ثم بدات المرحلة الثانية مع سقراط الذى أنزل الفلسفة من السماء الى الأرض اى الذى وجه اهتمام المفكرين الى معرفة الذات ، الى ان يعرف الانسان نفسه . ثم جاء الفيلسوف الألمانى هسرل Husserl ومن بعده الفينومينولوجيون والوجوديون فوجهوا التفكير نحو معرفة الآخرين .

فتلك هى المراحل الثلاث : اعرف الطبيعة ، اعرف نفسك ، اعرف غيرك .

شبكة من الأسئلة

ان الفرق بين العلوم الرياضية وعلوم الوقائع ان قضايا الأولى تتسلسل بصورة يقينية فى خط منتظم ابتداء من البديهيات والمسلمات حتى مالانهاية له من النتائج ، فى حين أن قوانين الثانية ، وهى قوانين احتمالية تكون بناء ذا فجوات ، غير منظم تماما ، تتفاوت الروابط بين اجزائه قوة ووضوحا . وبينما تستخدم العلوم الرياضية مجموعة من الرموز المجردة الشفافة التى تحول دون الوقوع فى اللبس والتناقض ، وتمتاز تعريفاتها بالاجرائية التامة التى تسمح بخلق المعرف فى صورته الكاملة ، لا تزال الثانية مضطرة الى صقل مفاهيمها واعادة النظر فى تعريفها واعادة بناء نظام العلاقات التى تربط بين وقائعها . ويزداد الغموض واللبس فى دائرة العلوم الانسانية من نفسية واجتماعية .

فلا يمكن القول بأن هناك نقطة واضحة يبدا عندها التفكير فى العلوم الانسانية ، كما أن كل حقيقة قابلة باستمرار للتعديل ولاعادة صياغتها وبنائها ، مما يؤدى الى تعديل ما يرتبط بها من حقائق اخرى . ونظرا لغموض المفاهيم وتعدد المفاهيم المتشابهة فان اثارة اى موضوع من شأنه ان يثير عدة موضوعات فى آن واحد بحيث لا يمكن معالجة اى مشكلة دون التعرض لمجموعة من المشكلات المترابطة ودون الاستعانة بمجموع العلوم الفرعية التى تكون علم الانسان . .

ان موضوع « معرفة الآخر » يثير عدة اسئلة نذكر منها : هل معرفتى لنفسى سابقة على معرفتى لغيرى او الأمر على عكس ذلك ، أم أن المعرفتين متعاصرتان ؟ هل ادراكى للآخر ادراك مباشر ام غير مباشر ؟ هل معرفتى اياه تبزغ من الداخل أم

هى مفروضة من الخارج ؟ ما هى أنواع الادوار التى يقوم بها كل من الأنا والآخر ؟ واذا كان تكوين المجتمع يتطلب على الأقل وجود اثنين فان الاجابة على الأسئلة السابقة قد تضىء الطريق الى معرفة نشأة المجتمع ونشأة انماط العلاقات الاجتماعية فى اشكالها السوية والمنحرفة .

عودة الى التاريخ

ان الحركة التى خلقتها الفلسفة السقراطية وصلت الى ابعد مداها فى فلسفة ديكارت حيث اتخذ التفكير الفلسفى نقطة بدئه فى الذات المفكرة . ان الكوجيتو الديكارتى ، اى « انا أفكر » هو المعطى المباشر الوحيد الذى ستستنبط منه جميع المعارف . فالمشاهدة الذاتية وتحليل مضمونات الشعور هى الطريقة الوحيدة المؤدية الى المعرفة اليقينية . وقد ورث علم النفس منهجه الأول ، أى الاستبطان ، من الفلسفة الديكارتية .

ولكن اذا سلمنا بأن العقل لا يمكنه ان يعرف مباشرة سوى نشاطه الذاتى فانه يصبح من المحال منطقيا الخروج من دائرة الفكر الذاتى . فالموجود الوحيد هو الفكر ، بل هو فكرى انا وحدى ، والنتيجة الحتمية لهذه الحقيقة الأولى والوحيدة هى اما مذهب « الأنا وحدية » solipsisme أو المذهب التصورى البحت dèalisme ، أو بعبارة اخرى ، يصبح من المحال اثبات وجود اى شىء خارج ذاتى المفكرة ، وبالتالى اثبات وجود الآخر ، وان كل ما يبدو لى خارج ذاتى ليس سوى خداع ووهم وهلوسة .

طبعا ، لا ينكر ديكارت وجود العالم الخارجى غير انه لا يثبت وجوده ، او بعبارة اصح ، لا يسلم بوجوده ، الا بطريقة غير مباشرة . فانه بعد أن يثبت وجود الله اعتمادا على تحليل تصورى بحت يقول ان الله وضع فينا ميلا كبيرا الى الاعتقاد بوجود العالم الخارجى ، وحيث أن الله صادق فان العالم الخارجى موجود (1) .

وقد أثرت فلسفة ديكارت ، بصدد هذا الموضوع ، فى مالبرانش وليبنتز وباركلى . فنفى الأول العلية عن الانسان وحصرها فى الله ، وقال الثانى ان كل انسان وحدة نفسية مغلقة على نفسها لا صلة لها بالخارج وان الاتصالات والتبادلات التى تحدث بين الوحدات النفسية لا تتم الا بفضل انسجام وضعه الله منذ الأزل . ويقول الثالث ان ما نسميه بالعالم الخارجى – وهو غير موجود – ليس سوى اللغة التى يستخدمها الله لمخاطبتى .

وحتى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر نجد فى مجال الدراسات النفسية صدى للمذهب الديكارتى اذ يقرر تين Taine فى كتابه « فى العقل » ان أدراك العالم الخارجى هلوسة صادقة .

ان الاعتبارات السابقة فلسفية بحتة ، غير انها اثرت فى علم النفس فى طوره العلمى الأول عندما كان المنهج المعتمد هو الاستبطان . فان كان السيكولوجى من حيث هو انسان وعالم لا يشك على الاطلاق فى وجود الآخر ، لكنه يسلم بأنه لا يعرف مباشرة سوى حالاته الشعورية وانه عليه أن يستدل على حالات الآخر الشعورية عن طريق اما المماثلة أو الاسقاط وذلك بأن يفترض اولا بان الآخر شبيهه به وانه والآخرون ينتمون كلهم الى طبيعة بشرية واحدة . وسوف نرى نقائص هذا المنهج فى الاستدلال دون رفضه كلية .

وفى مقابل المنهج الاستبطانى يقابلنا منهج الملاحظة الخارجية أو المنهج الموضوعى كما تطبقه بصورة صارمة المدرسة السلوكية (بافلوف ووطسن) والسيكولوجيا السلوكية هى سيكولوجيا بدون نفس ، ، بل بدون شعور وموضوعها دراسة الاستجابات الحركية للمنبهات الحسية ، والعامل الذى يتوسط بين المنبه والحركة ليس النفس ولا الشعور بل الميكانزمات العصبية والعضلية .

و « الآخر » فى نظر السلوكى موجود غير أن وجوده لا يختلف عن وجود اى شىء آخر يقع تحت الحواس ، فالآخر هو بمثابة شىء بين الأشياء ويجب دراسة سلوكه كما يدرس العالم الظواهر الطبيعية كما يجب الا تحمل المصطلحات المستخدمة فى وصف السلوك وتفسيره اى رائحة استبطانية ، بل اى رائحة نفسية . فالدهشة التى قد يثيرها الآخر عند رؤيته لا تختلف عن الدهشة التى تدفع العالم الطبيعى الى البحث .

---

(1) الواقع ان منهج ديكارت التصورى لم يفض به الى اثبات وجود الله بل الى اثبات وجود فكرة الله . وليس من المحتم أن يتطابق الوجودان الواقعى والفكرى . وعلى ذلك فقد ترك ديكارت مشكلة وجود الآخر معلقة .

وإذن يمكننا ان نطلق على علم النفس الاستبطانى انه علم نفس فى صيغة المتكلم ، فعلم النفس السلوكى **هو علم نفس فى صيغة الغائب .**

وترجع علم النفس بين هذين المنهجين المتضادين هو السبب الرئيسى فى تعثر علم النفس الاجتماعى وتخلفه بالقياس الى فروع علم النفس الأخرى ، وذلك لأن مشكلة معرفة الآخر وفهمه هى النواة المركزية لنشأة علم النفس الاجتماعى وتنميته .

ثم جاءت الفينومينولوجيا مع هسرل (١٨٥٩ — ١٩٣٩) وما تبعها من الفلسفات الوجودية فحاولت القضاء على التقابل بين الذاتية البحتة والموضوعية البحتة . فالمنهج الاستبطانى المحصور فى الأنا ينتهى الى ذاتية بحتة والمنهج الموضوعى الذى ينظر الى الشخص الآخر نظرته الى اى شيء فى الطبيعة يؤكد وجود موضوعية بحتة . أما الحركة الفينومينولوجية فتنكر امكان تحقيق هذين الموقفين المتضادين فتقول ان الشعور يتصف دائما بالقصدية اى انه دائما شعور بموضوع ما ، شعور موجه نحو الموضوع بحيث يمكن القول بأن الموضوعية حالة فى الذاتية ، او ان المخاطب حال فى المتكلم . وعلى ذلك تكون المعرفة فى جوهرها علاقة بين ذات وموضوع ولا يمكن تصور أحدهما بصورة مطلقة خارج هذه العلاقة .

وعلينا الآن ان نوضح كيف تنتقل هذه العلاقة من حالة الاضمار والتضمين الى حالة الافصاح والتمييز ، اى كيف يتم التمييز بين الأنا والآخر ، ثم كيف يتحول الآخر الى انت وأخيرا الأنا والأنت الى نحن .

المؤانسة بين الأنا والآخر

لا يمكن ان تبدأ الحياة الاجتماعية الا بوجود شخصين على الأقل وبشرط أن يقوم الاتصال بينهما بأى وسيلة من وسائل التعبير المحمل بمعنى . ويمكن أن نطلق على هذا الاتصال لفظ « المؤانسة » (١) communication . والمؤانسة تتضمن ادراك الأنا للآخر من حيث هو شخص لا من حيث هو شيء . والسؤال الذى يواجهنا هو معرفة ما اذا كانت المؤانسة تتم بصورة مباشرة أو غير مباشرة . وفيما يلى صورة للحوار القائم بين النظريات المختلفة .

١ — يقول انصار نظرية المماثلة analogie انى اعرف بخبرتى اليومية اننى شعور مرتبط بجسم ، وعندما ادرك أجساما شبيهة بجسمى أحكم بالمماثلة ان هذه الأجسام مرتبطة بشعور . وعلى ذلك شعورى بالآخر من حيث هو جوهر اصيل ليس بالأمر المباشر .

سبق ان أشرنا الى النتيجة التى يصل اليها كل من علم النفس الاستبطانى وعلم النفس السلوكى . فالأول يتخذمن الشعوربالذات نقطة البدء للوصول الى الظواهر الذهنية ، وينظر الى الانسان من حيث هو « وجود لذاته » être pour soi (١) ولا بد من أن ينتهى منطقيا الى « الأنا وحدية » مقررا أننى أنا وحدى موجود وأن سائر الموجودات ليست سوى صور متقلبة تقذفها الذات نحو الخارج . أما علم النفس السلوكى فانه يقذف بالانسان فى عالم الموضوعية ولا يستبقى من ملاحظته للفرد سوى ما يظل ثابتا خلال سلوك ما . فهو ينظر الى الانسان من حيث هو « وجود فى ذاته » ، فالانسان جسم من بين الأجسام ومن نفس طبيعتها ، هو شيء لا شعور له . وبهذه الكيفية ينكر كل من علم النفس الاستبطانى وعلم النفس السلوكى وجود مشكلة نوعية للعلاقات المشتركة بين الأشخاص ، ففى نظرهما لا تعدو ان تكون هذه العلاقات شبيهة بالعلاقات القائمة بين الأفكار وبعضها ، أو بين الأشياء وبعضها .

فمعرفتى للآخر قائمة على حكم بالمماثلة سواء كان هذا الحكم صريحا أو متضمنا فى حركات ، فهى معرفة غير مباشرة . والواقع أن معرفتى للآخر وادراكى له كشخص معرفة مباشرة وفورية وموقفى منه نابع مباشرة من هذا الادراك فاما أن يكون تقبلا او تجنبا او هجوما ، وانتظر منه ان يبادلنى هذا الموقف وهذا ما لا اتوقعه من شيء كالحجر .

---

(١) اننى مدين لصديقى الدكتور بشر فارس بهذا اللفظ وبلفظ الممازجة *communion* الذى سيأتى ذكره فيما بعد .

(١) الوجود لذاته أو الموجود لذاته هو الشعور . ويعرف سارتر الموجود لذاته « بأنه الموجود الذى يعين وجوده بذاته من حيث هو عاجز عن أن يحقق تطابق نفسه مع نفسه » . أى أن وجود الشعور يتضمن عدمه ، فى حين أن الموجود فى ذاته *l'être en-soi* هو وجود لا يحتمل العدم .

ويمكن تلخيص الاعتراضات التى توجه الى نظرية المماثلة فيما يلى :

ا – اننى لا أخلع الشعور على الاجسام البشرية فقط ، بل على الحيوانات التى أخالطها ، على كلبى مثلا . ان نظـرية ديكارت فى أن الحيوانات آلات ميكانيكية عديمة الشعور نظرية فلسفية لا يقبلها الفهم العام . وقد أنشر شـبكة اسقاطاتى على الطبيعة كلها أو على كائنات غيبية وفى مثل هذه الحالات لست بصدد عملية مماثلة . ولا يمكن أن أثق بكل خبرة نفسية فهناك خبرات أصيلة وخبرات زائفة مضللة . وغرض الوصف الفينومينولوجى هو الكشف عن الخبرات الأصيلة .

ب – للتعرف (١) الى المماثلة لا بد من حكم ولا بد من امكان التصريح به . ولا يمكن ان نفترض مثل هذا الحكم لدى الحيوان او لدى الطفل الرضيع ، مع وجود الخبرة الضمنية للاخـر لديهما . فالحيوان يدرك ما يحمله صوت عدوه من تهديد دون سابق معرفة به ، بضرب من ضروب الفراسة كما بين ذلك علماء النفس الجشطلتيون ، وبالأحرى الطفل الصغير ألذى يستجيب باستجابة نوعية ، هى الابتسامة ، لوجه أمه خلال الشهـر الثانى ، والذى يدرك دون سابق خبرة ما يضمره شخص غريب ازاءه من عواطف .

ج – ان نظرية المماثلة تفترض اسبقية شعور الشخص بذاته وشعوره بالاشياء الخارجية قبل شعوره بالاخر . غير أن علم نفس الطفل قد بين بوضوح أن الطفل يتعرف اولا الاشخاص الذين يحيطون به ، ثم الاشياء ولن يصل الى الشعور بذاته الا فى نهاية السنة الثالثة بعد أن يبدأ يستعمل ضمير المتكلم (٢) .

د – اننا ندرك لدى الاخر انفعالات وعواطف لم نختبرهـا قط فى الماضى . فالشرير يعرف كيف يستخدم الشفقة فى حين انه لا يتأثر بها ، مثل شخصية ريتشارد الثالث فى مسرحيـة شيكسبير . وهذا يتعارض مع نظرية المماثلة .

هـ – اننا ندرك جسم الاخر ادراكا بصريا فى حين أننا ندرك جسمنا عن طريق الاحساسات الحشوية والعضلية . فالممـاثلـة هنا معدومة أيضا .

---

(١) الفرق بين تعرف الشىء والتعرف اليه هو ان الأول فورى والثانى على مراحل .

(٢) راجع مقال الدكتور هنرى فالون .

Le rôle de l'Autre dans la conscience du Moi.

فى مجلة النفس المصرية عدد يونيو سنة ١٩٤٦ والترجمـة العربية مع التعليق بقلم : يوسف مراد ، أثر الآخـر فى تكوين الشعور بالذات عدد اكتوبر ١٩٤٦ ص ٢٥٢ – ٢٦٧ . راجـع ايضا الأسس النفسية للتكامل الاجتماعى للدكتور مصـطفى سويف الفصل الثالث . الناشر دار المعارف بمصر – الطبعـة الثانية ١٩٦٠ .

ان بعض هذه الاعتراضات تنصب ايضا عـلى نظرية التقمص الوجدانى او الاستشعار Einfühlung التى قال بها فيلسوف الجمال الالمانى ليبس Lipps ونظرية يونج Jung فى الاسقاط . كيف يمكن ان نستشعر فى الآخر ما لم نشعر به من قبل ؟ لماذا تسقط بعض العواطف على فئـة من الأشياء دون غيرها ؟ لماذا يكون موضوع هذا الاسقاط الانسان ؟ ان يونج يفسر لنا فى ضوء نظريته فى الانبســاط والانطواء ، لماذا يكون موضوع الاسقاط هـــذا الشخص بعينه دون غيره . فيقول ان هذا المنبسط شعوريا منطو لا شعوريا فهو يبحث عمـا يكمله باسقاط ميوله اللاشعورية على شخص آخـر . ولكن السؤال الرئيسى لايزال قائما :

لماذا يكون موضوع الاسقاط هو الانسان ؟

* * *

ننتقل الآن شطر الفينومينولوجيين والمفـكرين الذين يفلسفون الوجود .

يحاول المذهب الفينومينولوجى وصف الخـبرة الشعورية وتحليلها لادراك ماهيات ادراكا حدسيا : ماهية الادراك ، التذكر ، الفعـل الارادى ، وذلك بابعاد كل ما هو زائف ومضلل فى الخبرة الشعورية للوصول الى خبرة حقة اصيلة بينة .

تشعبت من هذا المذهب الحـركة الوجودية ، مصطنعة بجانب الأسـلوب الفلسفى ، الاسلوب الادبى والفنى ، لتحليل مختلف المواقف الانسانيـة وشتى ضروب الاتصال المشترك بين الناس من اقدام وقبول وترحيب ، من مؤانسة وممازجة فى الصداقة والحب ، أو من احجام ونفور وصراع وعداوة .

ومن الوجوديين المتشائم الذى يقول بأن الجحيم هو الآخرون ، وأن الآخر عنـــدما يثبت نظره فى يحولنى من موجود لذاته الى موجود فى ذاته ، أى من شخص ذى شعور الى شىء جامد (١) . ومنهم المتفائل الذى يقدم الحب على الكراهية ويقـــول بذاتية مشتركة بين شخصين .

---

(١) يقول سارتر فى كتابه : الوجود والعدم ص ٥٠٢ : ان ماهية العلاقات بين النفوس ليست الوجـود معـا Mitsein او « المعية » بل الصراع .

واذا تركنا التفاصيل والاختلافات جانبا ، فهناك قضية اساسية مشتركة بين جميع هؤلاء المفكرين وهى ان الانا وحدية خداع ووهم وان هناك علاقة « باطنية » بين الانا والانت سابقة على ادراك الانا لذاته ، كما انها سابقة على ادراك العالم الخارجى . وابتداء من هذا المزيج الأولى الغامض الذى يضم الانا والانت يحدث التغاير والتمايز بينهما ، ويبزغ الانا فى مواجهة الانت دون ان ينفصل عنه تماما .

ومن ابرز المفكرين الفينومينولوجيين الذين تناولوا موضوع معرفة الاخر ماكس شيلر Max Scheler فى كتابه « طبيعة المشاركة الوجدانية واشكالها » . يذهب شيلر مع هسرل الى فورية معرفتنا للآخر . يبدأ بالتمييز بين العدوى الانفعالية والمشاركة الوجدانية sympathie لا يوجد فى الاولى اى قصد وجدانى ازاء غبطة الآخر أو تألمه ، ولا مشاركة لخبراته الداخلية فهى مجرد محاكاة لاشعورية لتعبيرات الآخرين ، كما فى حالة الذعر الذى ينتشر فى افراد جماعة تحت تهديد فجائى . ويقول شيلر ان اقصى درجة العدوى الوجدانية الانصهار الوجدانى حيث يتم التوحد التام بين شخص وآخر . كما فى حالة توحد الأم بطفلها ، أو توحد الطفل بشخصيات العابه ، أو توحد البدائى بطوطمه totem أو حالات التوحد المرضى فى بعض الأمراض العقلية .

اما المشاركة الوجدانية الأصيلة فهى فعل قصدى يتجه نحو الآخر من حيث هو موجود لذاته . ويذكر شيلر ثلاثة أشكال للمشاركة الوجدانية :

اولا — الانفعال معا Miteinander fühlen كما فى حالة الأب والأم أمام جثة طفلهما .

ثانيا — مشاركة الآخر فى حالاته الوجدانية من حيث هى حالات الآخر Mitgefühl ، وهذه المشاركة بمثابة صدى وجدانى بين الشعورين مع احتفاظ كل شعور بتميزه عن الآخر .

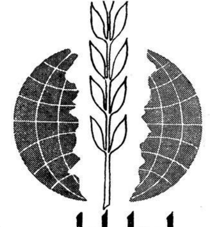
ثالثا — الفهم الوجدانى Nachfühlen دون مشاركة تامة كما فى حالة الشخص الذى يفهم ما يشعر به الفريق من حصر وخوف دون ان يعانى حالته الانفعالية . ثم هناك الحب الذى يتجاوز حدود المشاركة الوجدانية لأنه يتخذ من القيم موضوعه ومرماه .

فهذه الأشكال المختلفة من المشاركة الوجدانية ، وكذلك الحب ، تصل الانا بالآخر بصورة فورية مباشرة . فالآخر هو موضوع حدس لا استدلال . وفهمنا للآخر هو مشاركته فى حياته الروحية .

غير أن لهذه الخبرة المباشرة بالآخر حدودا . وشيلر نفسه يسلم بأن مثل هذه الخبرة قد تكون خادعة ومضللة ولا بد من الاستعانة بطرق الاتصال غير المباشرة من محادثة وملاحظة الايماءات والتعبيرات الانفعالية ودراسة الموقف لاستكمال معرفتنا للآخر . وحتى تأويل هذه الرموز الانفعالية والحركية واللفظية فى حاجة الى النقد للكشف عن دلالتها الحقة .

وعلى الرغم من الاعتراضات التى توجه الى راى الفينومينولوجيين والوجوديين فى مشكلة معرفتنا الحدسية للآخر من حيث هو شعور فان هؤلاء الفلاسفة قد وضعوا هذه المشكلة فى جو يتناسب مع العصر الذى نعيش فيه وهو عصر يسوده الصراع والقلق من جهة وبذل محاولات يائسة للتغلب على هذا الصراع وهذا القلق .





سانتايانا ... وامكانيات السلام

بقلم: الدكتور عبدالرحمن بدوى

الحرب اسوا اضطراب يمكن تصوره ، لكنها تحمل على تنظيم السلوك ، فأعمال العدو المدمرة تعد درسا ممتازا يدفع الى اقامة النظام عند الدولة الأخرى . وفى هذا المعنى يكون العدو شأنه شأن أية قوة طبيعية مثل الفيضانات والطواعين ، والعواصف فى البحار ، مدعاة الى اقامة طرق للحكم والدفاع تكفل صده ، ولهذا فان الحرب تقوى النظام فى داخل حدود كل محارب . لكن القضاء على هذا النظام عند العدو وتشتيت قواه وسحق قوته ــ هذا كله هو بعينه الغرض من الحرب .

ولهذا فان فى الحرب تناقضا ذاتيا اذ هى تقيم النظام هنا من أجل القضاء على النظام هناك ! . والحروب المتمدينة حروب بين الحكومات ، لا بين الشعوب . ولهذا فانه بعد التسليم يصان شعب العدو ويحافظ عليه ، وتقدم اليه المساعدات ، واحيانا يضم ، والضم هو ابغض تحية يمكن ان يقدمها شعب الى شعب آخر . وعلى كل حال فلابد من اقامة نظام دقيق بين الشعب المغلوب ، نظام تمد فيه معاهدة سلام . ولهذا فان المحاولة المنظمة لخلق الاضطراب فى صفوف العدو أمر عرضى موقت فحسب .

لكن هل يمكن القضاء على الحروب ؟ ان بعض الناس يقولون : « ان الحروب وجدت دائما ، ولهذا فانها ستوجد فى المستقبل ابدا » . لكن هذه النبوءة مغالطة فاحشة ، لأن صحتها تتوقف على الزعم بأن نفس الطبيعة ، الكونية والانسانية ، تعمل عملها فى كل الأزمان . اننا نستطيع ان نقول ــ وقولنا الصدق : « كل الناس الذين كانوا قبلنا ماتوا ، ولهذا فكل الناس فى المستقبل سيكونون ايضا كائنات حية مهيأة عضويا للانسال لا للخلود ، وأى كائن من نوع آخر لن يكون انسانا » فاستنتاجنا هنا يبرر لا بالملاحظات العملية ، بل بالطبيعة الانسانية نفسها . لكن لو كان احد الناس فى العصور القديمة قال : « ان الآباء يضحون دائما بالولد البكر ، ولهذا فسيكون الأمر على هذا النحو ايضا فى المستقبل » ــ لو قال هذا لكان قوله خطأ ، ذلك لأن الذى حمل الآباء فى العصر القديم على التضحية بالولد البكر لم يكن امرا اساسيا فى عملية الانسال ، أعنى ان ذلك ليس متضمنا فى معنى الأبوة كما ان الموت متضمن فى الحياة .

ولهذا يجب أن نضع السؤال على النحو التالى : هل وجدت الحروب فى الماضى دائما لأن الحرب من

مقتضيات الطبيعة البشرية ؟ أو هل الحرب ترجع الى ظروف عارضة ، واستثارة دون مبرر ، أشبه ما تكون بالخوف الخرافى الذى كان يسوق الشعوب البدائية الى الظن بأن التضحية بالولد البكر فيهــا ضمان النجاة للقبيلة كلها ؟

لقد قال هيرقليطس ان الحرب أم الأشياء كلها . لكنها فى الوقت نفسه القاضية على الأشياء كلهــا ، لأن الأشياء الفزيائيــة غير مستقرة بطبعها ، ومن السخرية والمفارقة أن قوامها بميزان للقوى هــو بطبعه معاد لوجودها . لكن فى هذا المد الخــداع هناك تقلبات . فكثيرا ما تكون القــوى المتبــادلة فاقدة الوعى ، واذا بالحياة تسلك سبيلها فى الاتجاه الظاهر . لقد صدق المؤرخون الأقدمون حينمــا جعلوا التاريخ قصــة للحروب ، لكن المؤرخــين المحدثين صادقون ايضا ، لأنه فى وسط هــذه الحروب ، ومن خلف خطوط النار ، يمكن فنــون السلام أن تزدهر .

كذلك الحال فى الأمور الروحية ، وهى الشغل النهائى للباحثين فى الاخلاق ، نجـدها بمنجـاة من لعنـة المنافسة والعيش على موت الآخرين . ان النــاس متنافسون بالنسبة الى الأعضاء المادية ، لكن كلمــا تحرر المرء من شواغل البدن ، قلت آلامه وتضــاءل خوفه من تعدى الغير ، لأنه لا شىء غريب عند العقل المحض .

بيد أن هذا التخلص من الحرب متجه الى أعلى ، الى بعد عقلى وعالم غير محسوس . أما بالنسبة الى السياسة فالأمر مختلف ويمكن صياغته فى السؤال التالى : هل القوى التى تقرر مجرى التاريخ لا مفر لها من أن تتخذ صورة الجيوش الزاحفة للاستيلاء او القضاء على الآخرين ؟.

والجواب عن هذا السؤال بالنفى قطعــا ، لأن القرار يمكن ان يتخذ بطريقة مباشرة أقرب ، وذلك بواسطة نفس القوى التى ستحقق النصر فى الحرب اذا ما نشبت الحرب. ففيم الحرب والقتال اذا كان من الممكن التنبؤ بالنتيجة ، وفرض شروط السلام وقبولها دون حاجة الى الالتجــاء الى التدمير المتبادل ؟ ذلك أن الحكمــة والتعب اللذين يقبــلان السلام فى النهاية يمكنهما بمزيد من التعقل أن يقبلا السلام فى البداية أعنى قبل نشوب القتال . وليس يمنع من ذلك التعقل غير الجهل والحماقة والاستهتار

ولكن هذه الأهواء يمكن تقويمها فى الحكومات بل وفى الشعوب فى بعض المواقف . فحينما يكون العــدد والثروة والطاقة والنظام كلها فى احد الجانبين ، فان المقاومة تبدو لا مبرر لها . لكن من المشاهد رغــم ذلك انه كثيرا ما تنشب الحروب فى مثل هـــذه الظروف اليائسة ويشتعل أوارها بعناد وبطولة ، اذ وراء كل الاعتبارات العقلية توجــد غريزة الحيوان المطارد الدافعة له الى الفــرار ، والى العود ان أمكن الى مواصلة القتال حتى الموت .. ان العقل لا يفلح أبدا فى اقناع احد بتغيير طبيعتــه . ومهما كان الموت مؤكدا واقعا ، فان ذلك لايمنــع الحياة أبدا من ان تسعى الى حتفها بظلفها . ان من الناس من لا يقبلون التفاهم والمصالحة ، ومهمــا أمكن القوة المنظمة ان تقضى عليهم ، فسيظل دائمــا نفر منهم يتسللون بين الصفوف كما تتسلل الأعشاب بين الأشجار فى الحدائق .

ورغم هذا كله فان ثمت سبيلا للقضــاء على الحروب ، ألا وهو : أن تقتصر مهمة جميع الجيوش على حفظ الأمن ، أعنى ان تؤدى وظيفة الشرطــة فحسب ، على أن تقوم حكومة عالميــة لكل الدول فتضع القوانين الكفيلة باقرار السلام ، وتكون لها القوة اللازمة لتطبيق هذه القوانين .

ان الحروب التى تشب فى الظلام بين حكومات كل منها ترجو النصر ــ هذه الحروب هى مقامرات، وتنطوى على نفس الانفعالات التى تنطوى عليهــا المقامرة على المال : ففيها الطمع والاستدانة والافلاس وفيها خصوصا الشهوة فى الاثارة ، والثقة بالحظ ، والتطلع الى محاولة وتجريب نظام يقــال انه يأتى بالمعجزات . ان مثل هذه الحروب همجية ، ليس فقط لأنها قاسية عنيفة ، بل وايضا لأنها هستيرية. فغريزة القطيع تنبعث وتحــدث فى نفوس الأفراد حتى العاديين منهم ، حمى هستيرية . هنالك تندفع آلاف القلوب فى تيار قضية غامضة ، لا لشىء الا لأنها قضية مشتركة عامة .

وهنا فرصة أمام السياسى الحكيم ليبرهن على مهارته . لقد وهبته الطبيعة اداة مرنة مطواعة : فالكل مستعدون للقتــال حتى الموت فى سبيل القضية المشتركة ، لكن لا احد يعــلم على وجه

التحديد حقيقة هـــذه القضية المشتركة . لهـذا يستطيع ذلك السياسى أن يحدد هذه القضية على النحو الذى يهواه ، ويستطيع ان يقرر ما هـــو الهدف المشترك الذى من أجله سيحمل شعبه بأسره السلاح . لهذا تراه يحاول تمجيد نتائج ستنشأ عن هذه المعركة العمياء ، وهو بهذا يحـــاول أن يضفى المعقولية على حركة هى لا معقولة بطبعهـــا ، لانه لا شىء يصبح عزيزا لدينا اكثر من ذاك الذى نتحمل فى سبيله تضحيات غير معقولة . هنا تتلاعب بلاغة الزعماء بانفعالات الشعب الآلية ، فتضع أمامه مثلا عالية مثل الاستقلال الوطنى أوالمجد، وهىأمورتنفعل لها الأمم انفعالا بالغا تستهين معه بمخاطر الحرب . بل كثيرا ما يكون المبرر لوجود هذه الأمم على هيئة أمم هوهذه المصالح المفروضة غير الضرورية، وتكون هذه الأمم انما تدين بتكوينها بوصفها أمما لهــــذه المصالح التى تفرض علينا فرضـــا دون داع ولا ضرورة . ولو تركت البـــلاغة الرسمية والنظام العسكرى الأمم الحديثة وشأنها فلعلها أن تنقسم الى وحدات محلية ، أو أن تندمج فى دول أكبر دون أن تضار أى ضرر مادى ، بل ولعل ذلك فيه الخير لحضارتها تزداد به عمقا وافادة .

ولهذا فان الحروب التى تنشب بين الأمم بسبب المنافسة القومية يمكن تجنبها بسهولة ، ما دامت الأمم نفسها ليست الا وحدات مصطنعة مفتعلة . فلو اننا قضينا على الأنظمة التى جعلت منهـــا وحدات ، وبالتالى هيأت لها السبيل ليقاتل بعضها بعضا ، فمن المستحيل قيام حروب من هذا النوع وعلى هذا النطاق .

اما الوحدات المعنوية والاقتصادية فلها شـــأن آخر . ان الوحدات المعنوية هى جماعات من عقول متشابهة تتكلم نفس اللغة ، ولهـــا نفس الدين والفنون ، وتغذى عبقريات أعضائهـــا بالعطف الاجتماعى والهتاف . أما الوحدات الاقتصـــادية فعلى العكس من ذلك ، تتألف باعتماد الفنون غير المتشابهة بعضها على بعض ، وتمتد الى المدى الذى تمتد اليه المبادلات الاقتصادية ، انها أنظمة للتعاون لا شعورية ، تشبه تلك التى تجعـــل الحشرات تساهم فى تناسل الأزهار .

والوحدات المعنوية ، اذا كانت معنوية خالصة ، لن تكون عدوانية ، لأنه لا ضرر يقع ولا نقص يعتور خيرا روحيا بسبب وجود خيرات روحية أخرى . لكن فى عالمنا هذا لا يوجد شىء معنوى خالص ، بل المعنويات لا بد لها من أسس مادية فزيائية ، وبسبب هذه الأسس الفزيائية المادية يمكن أن تكون مدعاة للتنافس والنفاسة . فوجود لغة أو دين آخر ، حتى خارج الحدود ، بل وفى داخل البيت الواحد ، يصبح خطرا واهانة . هنالك تضطر الوحـــدات المعنوية الى الالتجاء الى الأسلحة المادية ، فتبـــدأ الحرب دفاعية ، ثم تستمر بسبب التعصب . ان مقاومة التدخل فى الشئون الروحية الخاصة أمر مشروع تماما ودفاع عن الذات لنا فيه كل حق ، لكن الرغبة فى الا يكون فى العالم نظام معنوى غـــير النظام الذى أنا اتبعه ــ هذا هو التعصب الأعمى . وبين هذا الدفاع الذاتى أوجب الحرية الحيـــوية وبين ذلك التعصب تتوزع قلوب الأبطال والرسل : ففى كل منهم مزيج من كلا العنصرين .

واذا نظرنا فى الوحدات الاقتصادية رأيناها تلجأ الى الحرب مرارا ، أحيانا بذكاء ، وفى معظم الأحيان عن عمى انتحارى . ولو كانت الوحدات الاقتصادية بسيطة مغلقة على نفسها ، كما فى بعض الجـــزر الزراعية ذات الصناعات البسيطة ، فلا محـــل للحرب ، ولعل تحويل العالم من جديد الى هـــذا النوع من الوحدات قد يكون الوســـيلة الى اقرار السلام بينها . لكن تطور العالم لا يسمح بالعودة الى هذه الصورة البدائية ، ومن المستحيل اليـــوم أن نقسم العـــالم الى وحدات اقتصـــادية منزلة ، ولا مفر من أن يكون ثم تنافس على المواد الأولية والأسواق والمستعمرات والموانى ، ولا بد أن يتحول هذا التنافس يوما الى الحرب والعـــدوان . لكن الملاحظ هو أن الحرب لن تزيد المنتصر غنى بتدمير المقهور ، لأن خيوط الترابط الاقتصادى المتبـــادل متعددة لا تكاد ترى ، وأى تخريب فى جزء لا بد أن يؤدى الى تخريب فى سائر بلاد العـــالم . وما دام الأمر كذلك فمن الحق أن تبادر الدولة الى اشعال نار الحرب بسبب العوامل الاقتصـــــادية ، ولن تستطيع دولة ما أن تكون على يقين من صـــدق تشخيصها للموقف ، بل كثـــيرا ما يكون الوحى بالسياسة الاقتصادية عاملا غير اقتصـــادى . وكثيرا أيضا ما تكون الوحدات التى تدعى اقتصادية، مثل العمال أو البروليتاريا ، ليست فى واقع الأمر وحدات اقتصادية بل وحدات معنوية ، اذ تتألف من

اشخاص متشابهين ، لا من الوان من النشـــاط يتوقف بعضها على بعض . وای حرب تثيرها طبقة اجتماعية ضد طبقة اخرى قد تفلح فی تحطيـــــم الطبقة أو الطبقات المعـادية ، لكن النصر لن يغنى الطبقة الظافرة اقتصاديا، بل بالعكس، فبدونالتنوع فى النماذج المعنوية وفى طرق المعيشة تتضاءل ثروة الجماعة تضاؤلا مخيفا ، وتنقص الى أقل مستوى ، لأن المبدأ الذى سيسود حينئذ هو أنه لا يجوز لأحد أن يتمتع بشیء لا يستطيع أن يتمتع به الجميع .

لهذا يرى سانتايانا ان العقل الواضـــح المزود بسلطة كافية قادر على تجنب الحـــرب لأسباب اقتصادية . ولتحقيق ذلك ينظم السكان بوسائل غير مباشرة ، مالية وتربوية ، والانتاج يمكن تنظيمه دوليا بحيث يكون من مصلحة الدول جميعا المحافظة على السلام . لكن هذه المصلحة الاقتصادية لن تكون كافية لردع سائر أنواع المطامع ، ولن يتيسر القضاء على الحروب قضاءا فعليا الا عن طريق حكومة عالمية مركزية حازمة تستلهم من ضميرها مبادىء سلوكها وتكون متأهبة دائما لاشعال الحرب القاضية على المعتدى الطامع بقوة ساحقة لا يقف فى طريقهـــا شیء .

كيف نقيم هذه الحكومة العاليـــــة المركزية وما خصائصها ؟

لقد عرف العـــالم فى تاريخه الطـــويل بعض الامبراطوريات العالمية الحرة ، وفى حماها امكن نمو النظام المعنوى فى الجماعات التى نشأت فيهـــا ، لكن لم يتحقق لواحدة منها الاستقرار ولا العالمية . فالاسكندر انشأ امبراطورية شامخة عالية بالمعنى الذى كان لهـــذا اللفظ فى تلك العصـــور ، لكن امبراطوريته اخفقت لانه اعوزها الاستقرار ، ولـم تكن روح الاسكندر عالميـــة بحيث يحترم غـــير المقدونيين ، لهذا لم تنظر اليه الدول التى فتحهـــا على أنه الحاكم المنشود . ونابليون كان فى وضـــع مماثل. لقد كان افضل من الاسكندر من حيث انهكان يمثل ثورة عقلية هى الثورة الفرنسية ، لكن الثورة الفرنسية اغفلت الوقائع وكانت تنشر لواء الأفكار وحدها ، لهذا تألبت قوى العالم الأخرى ضدها ، ولهذا لم تكن ثورة بل مجرد انتفاضة .

والامبراطورية البريطانية اخفقت هى الأخرى ، لأن الانجليز ممتلئون بشعور الاستعلاء ، وفيهم عدم اكتراث بل واحتقار لكل ما ليس انجليزيا ، وأحيانا يظهرون بمظهر من يريد ان يفرض عاداته وتقاليده على الغير . وهذا كله خليق بأن يثير الكراهيـــة ضدهم ، بل ويدعو الى السخرية منهم . ولهـــذا كان مصير الامبراطورية البريطانية الفشل الذريع والزوال .

وروسيا السوفييتية فى مركز أفضل فيما يظهر لأنها تمثل قوة ضخمة ، ولأن اتجاهها دولى نظريا على الاقل وتميل الى الحيـــاد فى امور الجنس والقومية والدين ، ثم هى ثالثا تمثـــل دكتاتورية البروليتاريا ، أعنى سيطرة الجماهير التى لا وطـن لها ولا ملك ولا مهارة . وهذه العوامل كلها تساعد على ايجاد النزعة العالمية . لكن يشترط لذلك ان يكف السوفييت عن مراقبة التربية والدين والفنون والثقافة ، وان يتركوا للفكر كل حرية ، وللعادات والتقاليد المحلية مجال نشاطها . وهذا أمر لم يفعله السوفييت حتى الآن ، ولا يستطيع أحد ان يتنبأ انهم سيفعلونه فى يوم من الأيام .

اخفقت اذن هذه المحاولات فى التاريخ ، ولا ندرى شيئا عن المستقبل . ومحاولات القـرن العشرين لا تزال بعيدة كل البعد عن الوصول الى مثل هـــذه الحكومة العالمية المنشـــودة . فعصبة الأمم ولدت ميتة ، ولما قبرت قامت نفس الدول التى انشأتهـــا فانشأت هيئة الأمم المتحدة غداة الحرب العالميـــة الثانية على نفس المبادىء العمياء التى أودت بعصبة الأمم ، بل أسوا من هذا : منحت كل دولة من الدول الخمس الكبرى حق الفيتو ، وكأنها بهذا انما أرادت ليست فقط ان تجعل العجز عن التنفيـــذ أمرا دستوريا قانونيا ، بل أيضا أمرا مقصودا صراحـــة وجديرا بالتقدير والاطراء !.



بقلم : الدكتور محمد فتحى الشنيطى

يجمل بنا (١) ان نتطلع الى فكر « جان جـــاك روسو » من ثنايا القضايا الوطنية للشعوب الحرة فى ايامنا هذه ، وثمتئذ تتجلى لنا مكانة هذا المفكر الفذ بين اعلام المفكرين الأحرار دعاة الحق والعدالة، وانصار الحرية والمساواة والتآخى بين الشعوب .

وحسب « روسو » انه كان اول من وضع مشكلة الحكم الشعبى موضع التحليل ، وانتزع فى شجاعة قيمة الحق من بين براثن القوة ، وجلى فى روعـــة مقومات السيادة من حيث انها تنبثق بالضرورة من الارادة العامة للمواطنين . حسبه هذا لكى يحق لنا ان نسقط هناته ونتغاضى عن اخطائـــــه وهفواته فننتفع فيما دبجه يراعه بعمق الفـكرة ، واشراقة الحدس ، وصدق النظرة .

وقد جاءت حياة « جان جاك » مفعمة بالاضطراب والفوضى والقلق ، فقضى طفولته يتيمـــا مشردا ، وانفق صباه حائرا بائرا ، ومن ثم لم تتهيأ له ثقافة متصلة مترابطة ، بل اقبل فى جراة على انتهـــال المعرفة واكتساب الفهم والخبرة من مختلف المظان وهو غارق لأذنيه فى خضم تجربة الحياة الصاخبة .



(١) ننشر هذا المقال بمناسبة انقضاء مائتى عام على صدور اول طبعة لكتاب « العقد الاجتماعى » ــ وقد طبع لاول مرة فى امستردام سنة ١٧٦٢ .

J. J. Rousseau: (Du Contrat Social ou Principes du Droit Politique.) Amsterdam, Marc-Michel Rey. 1762.

ولم يستسلم لقسوة الظروف العاتية ، فارتمى بين احضان الطبيعة ، متعاطفا معها ، متغنيا بمناعمها ، وكان بذلك يصبو الى حياة البساطة والنقاء ، ويرنو الى مستقبل قريب تجمع فيه بين شعوب ، مزقت عراها الأطماع والنزوات ، عروة وثقى من المحبة والصفاء .

وفى بوتقة حياته التى احتشدت بتجارب زاخرة بالتأمل والنظر والجد والعبث ، انصهرت آماله مع آلامه ورؤاه مع أحلامه ، وتبلورت فى آراء وتصورات وخواطر سجلها فيما ألف من كتب (1) ورسائل وغدت على الدوام مصدر الهام خصب متجدد للفكر الانسانى البناء .

بساطة الطبيعة ونقاؤها

وتتجلى نظرة « روسو » للطبيعة فى بحثه عن « انعدام المساواة بين الناس » حيث يبين أن الحياة وفق الطبيعة تفضى الى تجاوب العواطف وتآلف القلوب والتعاون على الخير ، فتزدهر حياة الناس وتنتعش آمالهم . وحين استبد بالبعض الجشع فانساق وراء رغبة التملك دبت الفرقة واشتد النزاع ، فانعدمت المساواة .

وهو يرى ان ثمة غريزتين أصليتين تتلازمان فى الانسان ، الأولى غريزة حب البقاء والثانية غريزة التعاطف . وليس ينجم عن اجتماع هاتين الغريزتين ايذاء ما . لكن سرعان ما يحتدم الصراع بينهما فيحار الانسان أيهما يتبع ، ويميل الى ارضائهما معا من حيث ان طبيعته مؤلفة منهما . ولذلك يتوخى فى سلوكه أن يحقق ، فى آن واحد ، رغباته ويبسط يد العون للغير لتحقيق رغباتهم ايضا سواء بسواء .

هذه العاطفة المتأصلة فى اعماق الانسان قبل اى تفكير هى الضمير . فالضمير يجعله يحقق الخير لذات نفسه وللآخرين فى آن واحد ، بيد أن الضمير وحده لا يغنى ، فالانسان محتاج للتجربة بالاندماج فى حياة الجماعة . وينمو عقله بنمو تجاربه وتعمق فهمه للحياة . وينجم عن ذلك تكامل بين الضمير والعقل يحقق للانسان التقدم والارتقاء . ويمضى الانسان سعيدا بالمحافظة على بقائه والاهتداء بهدى ضميره والاقتداء بأحكام عقله .

ومن أسف أن ليس لهذه السعادة دوام . فليس يسع الناس أفرادا وجماعات ان يحققوا هذه الطبيعة الطيبة الخيرة ، اذ تستبد بكل منهم الأنانية فينطمس التعاطف وينتفى الود ويتنكب الانسان لطبيعته الخيرة فى بساطتها ونقائها ويغدو فظا غليظ القلب يضعف عنده سلطان التفكير وتتضاءل لديه رقابة العقل ، وينتهى به الأمر الى ايذاء نفسه وغيره . ويرجع « روسو » بهذا كله الى تعقد الحياة الاجتماعية وما يكتنفها من تكلف ونفاق وتهالك على المطامع .

ومن هنا انبعث نداء « روسو » للانسان أن يعود الى بساطة الطبيعة الأولى . وتلك دعوة أخلاقية تربوية اشبه بدعوة الحكيم « سقراط » للانسان أن يعرف نفسه بنفسه ، فمعرفة النفس تكشف عن الطبيعة الانسانية فى بساطتها وهى طبيعة خيرة تضع الزمام بين يدى العقل . فدعوة « روسو » للعودة الى الطبيعة هى بمثابة دعوة للتكامل بين الغريزة والعقل فى صميم الشخصية الانسانية . ولذلك لا نعجب اذا رأيناه مثابرا على دعوته . ففى بحثه « عن العلوم والفنون » يشدد النكير على الفن المتكلف ، فهو فن زائف يفسد ذوق الانسان . وفى كتابه « عن انعدام المساواة بين الناس » يحدد فى وضوح وجلاء قسمات الانسان الطبيعى المشرب بالتعاطف والحب والاخاء ، والذى لم يفسده الا ما فى الحياة الاجتماعية من نفاق وجشع مبعثهما انحراف الانسان عن طبيعته الحقيقية بانسياقه وراء أهوائه ونزواته . وفى خواطره « أحلام عابر سبيل » ينهج على نفس النهج فيناجى ذلك الانسان الذى يسترسل مع أحلامه ويسدر فى تأملاته ، وهو حائر قلق فى خضم مجتمع تتلاطم فيه أمواج الرغبات المتنافرة .

العقد الاجتماعى قاعدة للسيادة

ويتوخى « روسو » ارساء أسس الحياة السليمة التى تنبنى عليها الأوضاع الاجتماعية فى أى مجتمع . ويستند فى ذلك الى قضية لا تخلو من خطورة

---

(1) أهم ما كتب : « عن العلوم والفنون » ، « عن انعدام المساواة بين الناس » ، « العقد الاجتماعى » ، « اميل » ، « الاعترافات » ، « هلويزا الجديدة » ، « أحلام عابر سبيل » .

واهمية ، فيرى اننا لا نستطيع أن نحدد طبيعة المجتمع الا اذا تعمقنا نظمه السياسية . فكأننا نستشف طبيعة الشعب من طبيعة نظام الحكم الذى ارتضاه . ويستبعد فيلسوفنا من البداية قيام المجتمعات على أساس القوة والبطش ، سواء اتخذ ذلك شكلا مسالما أم انبرى بحد السيف . ولئن قامت حكومات فى غضون التاريخ على أساس القوة والعنف والبطش ، ولئن كان هنالك حكومات ما برحت مستندة الى هذا الأساس ، فان هذا كله لا يبرر القوة ولا يصبغها بصبغة المشروعية . فالقوة لا يمكن أن تكون مصدرا للحق واذا حدث ان انبثق الحق من القوة فهو منعدم فى عين اللحظة التى ينبثق فيها .

اننا لو تساءلنا من زاوية النظر الفلسفى البحت: هل يمكن ان تكون القوة دعامة للحق ؟ وهل يلزم أن نسلم بذلك تحت وطأة بعض الملابسات الواقعية ، أم ننظر للأمر من زاوية الكرامة الانسانية ؟ لو تساءلنا على هذا النحو لأتانا الجواب قاطعا حاسما : ان كرامة الانسان فى حريته ، وفى قيام الحق على أساس القوة سلب لحرية الانسان ، واهدار لكرامته . فثمة تنافر بالطبع بين الحق والقوة رغم قسوة التجارب التاريخية .

والتجربة التاريخية لا تعنى « روسو » بقدر ما يعنيه ارساء الأساس الأخلاقى الراسخ للحياة الانسانية (١) . وهنا يمكننا ان نربط بين موقف « روسو » من الحق ، وبين موقف الفيلسوف الألمانى « امانويل كنط » من الواجب . فالواجب لذاته هو غاية الفعل الأخلاقى فى نظر « كنط » ، هو أمر عام مطلق لا يتعلق بغرض ولا يرتبط بمنفعة ولا يرتهن بملابسات قائمة بالفعل . والانسان فى ادائه للواجب يشرع لنفسه وللانسانية قاطبة فى آن واحد . كذلك ينظر « روسو » للحق من حيث هو على اطلاقه . وعلى هذا فالمجتمع المدنى ينهض على أساس الحق ، فهو ثمرة التراضى الحر بين الناس .

والناس فى الحالة الطبيعية الأولى يستقل كل منهم بذاته ويعول عليها ، فيكون هنالك ذوات فردية لا تنصهر فى ذات عامة . وحينئذ يبذل كل منهم جهودا مضنية لافتقاره للتعاون مع غيره . فهى حالة ميئوس منها والمصير الحتمى فيها للانسان تبدد طاقاته وهلاكه . فنهضة المجتمع وتطوره أمر مرهون بتضامن الأفراد وتكاملهم . وحينئذ يكفل المجتمع لأعضائه القدرة على مواجهة اعباء الحياة . فالمجتمع المدنى شرط لا بد منه لتحقيق السعادة والرفاهية .

ولما كان احساس الفرد بالحرية شرطا أساسيا لسعادته ، فكيف يمكن التوفيق بين أفراد يختلفون ميولا ومشارب ورغبات ، وتتعدد آمالهم وتتنوع اهتماماتهم بحيث يجمعهم اطار واحد تتوالى عليهم فيه واجبات والتزامات لم يألفوها من قبل ، وحتى تتناغم هذه الواجبات والالتزامات مع الحق الطبيعى لكل فرد فى ان يعيش حرا ؟ فالمشكلة الأولى فى المجتمع السياسى هى مشكلة المؤامرة بين الفرد من جانب والجماعة من جانب آخر .. فهناك — دون ما ريب — ارتباط بين السلطة الحاكمة وبين حرية الفرد . وعلى ضوء هذا الوضع للمشكلة يتساءل « روسو » : كيف يمكن ان نصل الى صورة من التوافق الاجتماعى تتكتل فى اطارها قوى الجماعة من أجل حماية حقوق الأفراد وحقوق الجماعة معا وفى آن واحد ، من حيث ان هذه الأخيرة تعكس الوعى العام المشترك بين أعضائها ؟ وبعبارة اخرى : كيف يمكن ان تذوب شخصية الفرد كفرد فى شخصية الجماعة ، بحيث يحس الفرد بأن حقوقه مصونة وحريته مكفولة ؟ واجابة «روسو» على هذا واضحة : **ليس فى الوسع ان ينهض مجتمع فى هذا الاطار الا على أساس الرضى والقبول أعنى أساس العقد الاجتماعى .**

---

(١) يلاحظ أن « روسو » يتبع فى دراسته للمجتمع منهج التحليل العقلى ، بينما يحرص « مونتسكيو » فى دراسته لروح القوانين على استخلاص السمات العامة والقواعد المشتركة بين المجتمعات على أساس استقرائى .

فالعقد الاجتماعى ــ وان يكن فرضا نظريا بحتا ــ له دلالته العميقة فى تفسير الأساس الذى تنهض عليه العلاقات المعقدة بين الناس . فلا بد ان يكون هذا الأساس تراضيا وقبولا ، لا قسرا ولا قهرا ، حقا لا قوة ، فالعقد الاجتماعى هنـــا اشبه برمز يتوسل به « روسو » ليبرز التصور الأساسى الذى تتضح من خلاله طبيعة المجتمع المدنى ، من حيث كون هذا المجتمع ثمرة ارادة اصحابه .

والمجتمع ــ حين ينهض على العقد الاجتماعى ــ يستبدل بالغريزة العدالة ، ويشكل الاطار الاخلاقى ويرسم الاهداف المثالية التى ينبغى للناس التشبث بها بغية تحقيق التقدم والتطور . فهو مجتمع ياخذ بيد الانسان ويرتقى به من مجرد حيوان غبى محدود الأفق الى انسان ذكى نافذ البصيرة . وفكرة العقد الاجتماعى تبرز بهذا دعامة المجتمع السياسى ، اذ تفترض مساهمة الناس فى حكم انفسهم ، فتأتى القوانين العامة التى يلتزمون بطاعتها وليدة ارادتهم وثمرة اختيارهم . والمشكلة التى تواجـــه الناس دائما هى مشكلة الحكم . و « روسو » يواجه هذه المشكلة فى صراحة وحسم . فلكى يكون هنـــاك حكم يلزم ان يكون هنالك قانون يطاع . ولكى يطاع القانون ينبغى ان يأتى محققا لارادة المجمـــوع . ومعنى هذا ان يكون فى طاعة الناس للقانون رضوخ لحكم ارادتهم ، فالقانون ــ من ثم ــ يعزز الاختيار والحرية ، ويستنكر القسر والعسف . ان القـــانون على هذا الاعتبار هو صوت الارادة العامة .

واذا لم يكن ثمة جديد فى فكرة العقد الاجتماعى(1) فالجديد بحق فى النظرة السياسية الأصيلة التى يبغى « روسو » تدعيمها تأسيسا على نظريته فى العقد الاجتماعى . وتتمثل هذه النظرة فى تصـــور الارادة العامة . فلهذا التصور أثر عميق فى تعزيز معنى التمثيل الارادى الذى لا يمكن ان تشـــكل حكومة الا فى ظله . فما هى تلك الارادة العامة التى يجعلها « روسو » دعامة السيادة ؟ ان لكل فـــرد من افراد المجتمع ارادته ، ولكل حريته . والناس يختلفون فى شخصياتهم ويتباينون فى نزعاتهم وفى ذكرياتهم ، فى آمالهم واحلامهم ، ولكنهم يلتقـــون جميعا عند أمر واحد : فهم يودون جميعا أن يحكموا حكما عادلا يحقق لهم الكرامة ويكفل لهم العـــزة ويؤكد لهم المساواة . ولا يمكن ان يأتى الحكم على هذا الوجه الا اذا كان وليد ارادة المجموع .

والناس افراد وارادات ، فهل معنى هذا أن الارادة العامة هى مجموع الارادات الفردية ، أم هى عنصر جديد مستخلص من اندماج هذه الارادات كلهـــا وانصهارها فى بوتقة واحدة ؟ ان الارادة العامة هى ذلك العنصر الجديد الذى يتم له التبلور فى بوتقة المجتمع . فالارادة العامة هى بذلك تعبير صـــادق نقى عن أمل يجيش بصدور الأفراد كلهم وفى آن واحد . وعلى هـذه الارادة ينهض الحكم فيـــأتى صادقا فى تعبيره نزيها فى مقاصده . ان الارادة العامة هى روح عام تستند اليه السيادة .

والسيادة هى ممارسة الارادة العامة للحـــكم ورسم خطوطه العامة وتخطيط اهدافه ، وينجم عن ذلك نتيجتان متلازمتان :

اولاهما : ان السيادة للشعب بأسره فلا يمكن ان تكون لفرد او جماعة بل تتمثل فى الامة كلها .

وثانيتهما : ان سلطة السيادة لا تختص برعايتها اشخاصا معينين ، بل تنصب عنايتها على المصلحة العامة التى تهم المواطنين جميعا . بفضـــل هذين الشرطين تكون السيادة للشعب . ذلك لأن السيادة لو كانت لفرد لأدى انصرافه الى ذاته الى وأد حبه للخير العام ، من حيث ان منفعته الشخصية اقوى تأثيرا فيه ، ولذلك فليس ثمة ما يضمن أن تتسق

---

(1) ترتبط فكرة « العقد الاجتماعى » ارتباطاوثيقا بفكرة « القانون الطبيعى » التى لعبت دورا اساسيا فى القـــرنين السابع عشر والثامن عشر ، وقد انحدرت هذه الفـــكرة من افلاطون وارسطو بوجه خاص وبشر بها الرواقيون واحتضنهـــا مشرعو الرومان وبفضلهم اندمجت فى تراث الفكر السياسى .

ارادته دائما مع الارادة العامة . وكذلك الشأن اذا كانت السيادة لجماعة ، فمصلحة هذه الجماعة تظل متميزة عن مصلحة الامة بأسرها . فحل الاشكال السياسي يتلخص، على ذلك في توحيد هاتين المصلحتين بحيث تندمج كل منهما في الأخرى . ومثل هـــذا المثل الأعلى للحكم لا يمكن ان نأمل في الوصول اليـــه الا في ظل حكومة ديمقراطية على الحقيقة تنتمي فيها السيادة ــ فعلا لا قولا ــ للشعب . ففي حكومة من هذا النمط لا يخشى ان توجه سلطة السيادة لضرر المواطنين ، ذلك لأن هذه السلطة منبثقة من اتحاد المواطنين جميعا في هيئة معنوية واحدة . ان السيادة هنا هي الشعب نفسه ولا يمكن ان يستبد الشعب بذاته .

بيد ان مبدا الســـيادة للشعب يزود المواطنين بضمان وهمي ، ما لم يستوثقوا من انهم جميعـــا يخضعون لنفس الالتزامات ويتمتعون بعين الحقوق . فليس يكفي أن تكون السلطـة للشعب حتى تأتي بالمنفعة لجميع افراده ، بل يجب أيضـــا ان تكون الأعباء موزعة توزيعا متكافئا على الجميـــع بحيث لا يحابي البعض ويبخس البعض الآخر .

لقد ربط العقد الاجتماعي بين الناس عـــلى قدم المساواة ، ومن ثمة فالسلطة تنبني على الارادة العامة والسيادة تنظر للأمة كلها نظرة واحدة فلا تمييز بين البعض والبعض الآخر دون وجه حق . ولاجدال في ان الارادة العامة تفقد صحتها وتسقط عنهـــا مشروعيتها في اللحظة التي تخرج فيها على قاعدة المساواة بين المواطنين . ان السلطة لا تستطيـــع ان تتخطى حدود المنفعة العامة ، لأنها لا تستطيـــع ان تمارس سيادتها الا بالقانون والقانون وليد الارادة العامة .

الا أن مشروعية السلطة السياسية مستمدة من كونها مستندة الى قاعـــدة السيادة الشعبية . فمشروعية السلطة تنهض على انبثاقها من الشعب واستهدافها خيره وسعادته . ومن أجل ابراز هذه الفكرة كتب « روســـو » ما كتب فارسي الأساس الوطيد للديمقراطية الصحيحة .







يتبين لمن يطالع فى تاريخ فلاسفة الغرب
التغير الذى طرأ على الفلسفة منذ بداية القـ
التاسع عشر ، لاسيما فى ألمانيا وفرنسا . وقد
البحث عن أسباب لهذا التغير ، فلا يجد الا تفا
الفلاسفة ، واستجابتهم لما اعترى حياتهم ومجتم
من أحداث وتغيرات .

والحق أن الفارق عظيم بين فلسفات القرن الس
عشر وفلسفات القرنين التاسـع عشر والعشري
بل ان هذا الفارق ذاته هو مايميز الفلسفات الأ
من فلسفات العصرين القـديم والوسيط ،
أسسها أفلاطون وأرسطو . فهذه الفلسفات الأخ
مستمرة ، باقية عند المحدثين حتى نهاية القـ
السابع عشر ، هذا بالرغم من أن نقطة البداية
الفلسفة مختلفة ، وأن هذه البداية بعد أن كـ
الأشياء الخارجية فى الفلسفة القديمة والوسيط
أصبحت « الانا » عند ديكارت وتلامذته . ولكـ
طبيعة المعرفة واحدة ، ورؤية ومشاهدة ليس
تبدو فيهما الأشياء للمشاهد فى جو نقى شفاف
لاتقتضى منه سوى ان يفتح عينيه ليراها . ومو
هذا المشاهد منها واحد لم يتغير ، سواء أوصل ا
مباشرة بالحدس العقلى ، كما اعتقد ديكارت بـ
الأفلاطونيين ، أم على نحو غير مباشر ، عن طر
التجريد المتصـل من الحس والمحسـوس
وموضوعات المعرفة ذاتها لها طابع واحد ، وصف
لم تتغير ، سواء أكانت مثلا حسب اعتبار أفلا
أم صورا وماهيات عند أرسطو أم طبائع حقيقية ثا
عند ديكارت والديكارتيين . وكما امتـاز مو
العارف بالسلبية ازاء الأشياء ، امتازت موضـوع
المعرفة بالثبات والأزلية . ومن ثم جاءت الفلس
منفصلة عن الواقع الوجودى المحسوس ، عن الحد
والزمن والتاريخ ، وظهر الفيلسوف محجما عن
تدخل فى الواقع ، متجنبا أى محاولة لتغييره

ونعتقد أن التحول الفلسفى الذى أشرنا اليه
ابتدأ قبل القرن التاسع عشر ، وأن بعض عو
اتضحت عند عمانوئيل كنط (١) مؤسس الفلس
النقدية . ونظن أن من الواجب اعتبار الثورة الفكر
التى أعلنها هذا الرجل فى كتبه الرئيسـية مجا
فى خطرها وتأثيرها لجميع المحاولات التى قام
رجال القرن السابع عشر فى الفلسفة وفى العلم

(١) — ١٧٢٤ — ١٨٠٤ .

كان كنط واعيا أشد الوعى للتغير الاجتماعى والاقتصادى الذى بدأ فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر • وأعد بوعيه هذا فلسفات القرنين التاسع عشر والعشرين • وكان وعيه وعيا ثوريا لما أحدثه التقدم الصناعى من تغير فى معنى العلم ، وفى معنى موضوعات العالم ، وفى علاقة الانسان بالعالم وهو هذا الوعى الذى جعله ينكر أن يكون علمنا الموضوعى مشاهدة لأشياء فى ذاتها ، قائمة قبل معرفتنا لها ، أو تأملا فى معانى تلك الاشياء ، وهو الذى جعله يثبت أن العلم صنع مستمر لموضوعات العالم ، وأننا

« لا نفهم من الاشياء الا ما ركبناه وصنعناه بأنفسنا » •

حسب عبارته فى الجزء الثانى من « نقد العقل النظرى الخالص »

نتقدم فى الزمن حوالى سبعين عاما فنجد كارل ماركس (١) مؤلف كتاب رأس المال يقول :

« ان الفلاسفة عملوا حتى الان على البحث عن تأويلات مختلفة للعالم • ولكن الامر الرئيسى هو كيف يمكن تغيير العالم »

لافارق كبير بين العبارتين ، بين عبارة كنط وعبارة ماركس ، الا فى عظم وعى ماركس للتطورات الصناعية والاجتماعية ، الحاضرة والممكنة وهو هذا الوعى الذى ادى به الى التصريح بمعنى جديد للفلسفة: ان الفلسفة وصف للتغير الذى تم فى العالم من الوقت الذى شرع فيه الانسان معرفة العالم ، وصف لهذا التغير ، وحث مستمر على احداثه ، وصف اذن لتاريخ العالم ، وصنع لهذا التاريخ فى الوقت ذاته انها وعى لحركة الاصطدام المستمر بين ذهن عملى تظهر قدرته فى عمل اليدين والآلات ، وبين مادة تتحول تحولا مستمرا بفعل اليدين والآلات . وما دام الاصطدام زمنيا ، بل كان الزمن ذاته فى حقيقته الفعلية العملية ، كانت المعرفة ، صنع الأحداث وتاريخها فى الوقت ذاته • ومادام الارتباط وثيقا بين المعرفة وصنع الأحداث ، وبالتالى بين المعرفة وتاريخ الأحداث ، أصبحت الفلسفة « فلسفة للتاريخ فحسب ، أصبحت « مادية تاريخية » Matérialisme historique لان ماركس فيلسوف «مادى» يؤمن بالمادة الجامدة ، ويستصدر من تحولاتها العقل والمعرفة . انه فى الواقع أقل ايمانا بهامن أفلاطون ، ومن ديكارت

(١) — ١٨١٨ — ١٨٨٣

نفسه ، لايثبتها كالأفلاطونيين ليرى فيها الشر مجسما ، ولا كديكارت لأن الاحساس والخيال يتطلبانها ، ولا كملبرانش لأن الوحى الدينى لايقوم بدونها •

ان « المادية التاريخية » انتهاء فلسفة الذين توهموا فى انفسهم القدرة على التأمل فى المادة ، كما لو كانت هذه تمثال اله فى معبد يونانى أو فى متحف من المتاحف الحديثة . ان « مادية » ماركس مادية جدلية Matérialisme dialectique تعتبر المادة فى الجدل التاريخى وحده ، فى صراع التاريخ فى صراع الانسان مع الطبيعة ، صراع تختفى معه المادة الخام ، اختفاء نهائيا .

هذه هى الفلسفة التى تحل محل الفلسفة التقليدية • فلسفة صنع وعمل ، موضوعها الأحداث والتغيرات والتاريخ ، لافلسفة مشاهدة وتأمل ، موضوعها الماهيات المجردة ، المعانى والمثل الأزلية الثابتة .

ليس الشبه قويا بين مايسمى اليوم «بالوجودية» ومايجب تسميته « بالفكر الوجودى » ، وبين هذه الفلسفة الجديدة؟ هذه الفلسفة تعطى الأولية للحدوث على الأمور الثابتة لتاريخ الأشياء على معانيها ، وبالتالى للوجود على الماهية • وهذا سارتر أحد زعماء « الوجودية » فى الوقت الحاضر ، الذى يرى فى « الوجودية » اثباتا لسبق الوجود على الماهية ، يحس بالتشابه العميق بين تفكيره وبين الفلسفة الماركسية الى حد أن يتخذ مبادىء هذه الفلسفة أساسا لآرائه السياسية فى كتابه الأخير « نقد العقل الجدلى »

نعم •• فى ذات الوقت الذى تم فيه التحول الفلسفى المذكور ، قامت مظاهر الفكر الوجودى واضحة عند الكثيرين ، فهذا كيركجارد (١) يصيح صيحته الشهيرة ضد هيجل وضد محاولته فى فلسفة الدين المسيحى

« انت الذى تفلسف الدين المسيحى ، هل انت مسيحى »

مشيرا بهذا الكلام الى الهوة العميقة بين المعانى الثابتة التى يقوم عليها دين من الاديان وبين حال

(١) — ١٨١٣ — ١٨٥٥ •

المؤمن الذى « يجرب » ايمانه فى كل لحظة، ويجرب فى ايمانه فى كل لحظة ، هذا لوكييه Jules Lequier (١) الفيلسوف الفرنسى ، مؤلف « البحث عن حقيقة أولى » يقرر القضية التى اتخذها سارتر فيما بعد شعـــارا لكتابه « الوجود والعدم »

« العمل .. العمل .. وبالعمل نصنع أنفسنا »

وهو لوكييه الذى يريد تحدى الاله فى تجـــربة حريته الشخصية ، فيقرر :

« سأسبح ما استطعت السباحة »

وكان يجهلها كلية .

« حتى ينقذنى الاله ، اذا اراد انقاذى » .

وبالفعل يتجرد لوكييه من ثيابه ، ويقذف بنفسه فى أمواج المحيط ، ويمضى فى الماء ثوانى ، حتى تغطيه الأمواج ويغرق .

واضح أن الهوة عميقة بين الفكر الوجودى وفلسفة التاريخ ، بل بين هذا الفكر وأى فلسفة كانت .

فثورة الفكر الوجودى على الفلسفة فى القـــرن التاسع عشر ــ وسنرى أنها سابقة على القرن التاسع عشر ذاته ــ لاتقوم بالهام من الواقـــع العلمى والاجتماعى ، ولا بالهام من التطور العلمى والصناعى كما كان الأمر فى نشأة « فلسفة التاريخ » . انها تنبع بالعكس من اعماق الواقع الانسانى الفردى ، من الوجود الشخصى الذى لايقيم للعالم واحـــداثه وتاريخه وزنا .

« لان الانسان يعرف انه مائت » كما قال بسكال ، « أما العالم فلا يعرف شيئا » .

انها ثورة الفـــكر الذى يرفض البحث فى معنى الوجود بوجه عام ، ويرى ضرورة الابتداء بالبحث فى معنى وجود الباحث ذاته ، كما يقول هيديجر (٢) انها ثورة الانسان الحر الذى رفض الارتباط بجبرية الأحداث الاجتماعية وتسلسلها التـــاريخى ، تلك الجبرية التى تقوم على اثباتها الفلسفة الماركسية

وفى نظرنا ، هناك سؤال رئيسى يجب وضـــعه بصدد التفكير الوجودى ، وهو : هل الفوارق بين الفلسفة وهذا التفكير هى بحيث تمنع أى تفا[illegible] بينهما وتجعل ارتباطهما أمرا غير مقبول ، كما ت[illegible] تحول الفكر الوجودى الى فلسفة أمرا متعـــــ[illegible] مستحيلا ؟

واضح أن هذا السؤال الرئيسى يتضمن عـ[illegible] أسئلة لابد من الاجابة عليها . أولها ما الفوارق الفكر الفلسفى والفكر الوجودى ؟ والثانى : [illegible] تقتضى هذه الفوارق انفصالا مطلقا بين الفلسف[illegible] والفكر الوجودى بحيث يستحيل على هذا الفكر يصبح فلسفة ؟ ويؤدى هذا السؤال الثانى بعـ[illegible] ذكرنا ، الى وضع مشكلة خطيرة يمكن التعبير على النحو الآتى : اذا صح تحول الفلسفة الى فلـ[illegible] تاريخية ، اجتماعية وصناعية ، وصح الانفصال الفكر الوجودى والفلسفة بوجه عام ، ألا يصبح الو[illegible] الشخصى ذاته مهددا ؟ واذا كان الأمر كذلك ، ألا[illegible] الفلسفة فى تطورها قد قضت على ذاتها بذاتهـ[illegible] وأصبحت اليوم علم المجتمعات القوية التى تقوم انقاض الفرد والشخصية ، بعد ان كانت فى الـ[illegible] القديم « علم الأفراد الأحرار » كما قال سقراط

أو بعبارة صريحة : ألا يجب على الباحث فى الو[illegible] الحاضر أن يختار بين فكر وجودى لاقيمة له خـ[illegible] شخصية صاحبه ، وبين فلسفة تاريخية تضيع [illegible] القيم الفردية ذاتها ، وأولاها الحرية ؟

هذه بعض الأسئلة الهامة التى يجب على البا[illegible] فى الوقت الحاضر وضعها والتى لايمكن للاجابة[illegible] اتخاذ منهج مباشر ــ يحسم فى الموضوع حسـ[illegible] تبعا لمبادىء نظرية واضحة كل الوضوح ، بل يـ[illegible] الالتجاء فيها الى التمثيل وغرضنا فيما بعد أن نعر[illegible] امثلة للفكر الوجودى ، والتعارض هذا الفـــكر الفلسفة منذ العصر القديم ، حتى نتبين طبيعة [illegible] الفكر وضرورته ، ثم تحوله أثناء علاقاته بالفلسفة ويبقى علينا بعد ذلك أن نبحث من ناحية فى مـ[illegible] «الوجودية » فى الوقت الحاضر غاية أن نعرف ما كانت « الوجودية » هذه عاجزة عن بلوغ المرتبـ[illegible] الفلسفية ، وأن نبحث من ناحية أخرى فى مـ[illegible] الفلسفة ذاتها ، ونتساءل : أيتفق هذا المعنى وقـ[illegible] عدة فلسفات تختلف وشخصية أصحابها ، أم يقـ[illegible] بقيام فلسفة واحدة ، لامفر من اتخاذها ؟

(١) ــ ١٨١٤ ــ ١٨٦٢

(٢) ــ مؤلف « الوجود والزمن » . ولد فى عام ١٨٨٩



بقلم : ابراهيم الابيارى

يكاد مدلول الثقافة يبدو اقرب الى الوضوح والتحديد حين نمهد له بمدلولات ثلاثة هى : مدلول العلم ، ثم مدلول الفن ، ثم مدلول الحضارة . فبين هذه الثلاثة : العلم والفن والحضارة ، وبين الثقافة مشاركة واسعة . وهذه المشاركة الواسعة هى التى افضت الى اندماج اوشكت الفروق معه أن تنمحى، وأوشك ما يستقيم تعريفا لواحد منها يستقيم تعريفا لغيره .

غير أنى على هذا أرى المشكلة تهون شيئا اذا نحن ترفقنا فى تناولها ولم نذهب بعيدا فى الفروض. فكم فى الوجود من قضايا فكرية تختلف الوسائل اليها فهما وادراكا . وتنبسط تلك الوسائل وتهون مع النظرات المبسطة الهينة ، وتلتوى تلك الوسائل وتدق مع النظرات الملتوية المدققة . واذا الذى قر فى أذهان الميسرين على أنفسهم هو الذى قر فى أذهان المعقدين على انفسهم ، على تفاوت فى الوسائل صعوبة ويسرا . مثل ذلك الايمان بالموجد الأول ، فمبلغ العقل المستقرىء منه مبلغ العقل الفطرى ، وما كلفت الفطرة صاحبها عناء الاستقراء فى الوصول الى تلك الغاية .

وعندى أن الأسماء عندما اطلق اسما على مسمى غير مفهوم ولا متميز فى ذهنه . فهو حين سمى العلم سماه وهو يعرف ما يحمله هذا الاسم . وهو حين أطلق الفن على شىء اطلقه وهو يعلم مطابقة هذا الشىء لذاك الاسم ، وكذلك الحال فى الحضارة والثقافة ، فهو لم يسم غير مفهوم ولا غير متميز .

بهذه النظرة التى نظر بها المتقدمون الى هذه المسميات نحب أن ننظر نحن اليها ، فهى تيسر لنا كثيرا ، نبدأ من حيث بدأ الأولون حيث كانت تلك المسميات متميزة محددة ، ونساير تلك المسميات حين تشعبت وتشابكت شعبها ، ولسوف نجد أن العقول التى فصلت فيما بينها فى يسر بالأمس تقف جامدة اليوم أو شبه جامدة ، تفصل فيما بينها فى عسر أو لا تكاد تفعل .

ولكن هذا لن يعطل أن تلك المسميات عاشت بدلالات ، وكانت هذه الدلالات أقرب الى التميز والوضوح ، والا كان لزاما أن يستبدل بأسمائها أسماء أخرى تعيش بها متميزة واضحة ، اذ بعيد على العقل أن يمسك غير متميز ولا جلى . وطبيعة العقل تملى عليه أن يعدل عن غير المتميز الى المتميز ليقيم متميزا مكان غير متميز ، وجليا مكان غير جلى.

وحياة الانسان التى بدات جزئياتها يتميز بعضها عن بعض ، مضت جزئياتها يقارب بعضها بعضا ، وغدا ما كان يعد وصفا خاصا وصفا عاما . فالعلم

حين حمل مدلوله الأول لم يكن يعنى هذا المدلول غير ادراك أمر من الأمور بطاقة العقل المدركة ، ولا أثر معها لطاقة من طاقات العقل الأخرى . ثم تمضى الحياة فاذا هذا المدلول يعنى الحصيلة التى تجتمع لانسان حول أمر من الأمور ، واذا هذه الحصيلة لا تجتمع الا عن مشاركة لطاقات مختلفة من طاقات العقل الأخرى ، أهمها : الحافظة والواعية والحاكمة ، ومن هنا يصبح العلم الذى كان ينتظمه شىء تتنازعه أشياء ، فبعد أن كان يتمثل فى الادراك فى أبسط صوره أصبح يتمثل مع الادراك فى الحفظ والوعى والحكم ، وأصبح المحفوظ علما ، على أنه جزء منه ، وغير علم اذا قصد لذاته ، وكان أداء لا غير ، يصور لك هذا تصويرا جليا اداء الطفل لالفاظ تمليها عليه فتلتقطها حافظته فيؤديها عن غير وعى لمضمونها ، كما يصوره لك اداء من لا يعرف العربية مثلا لجمل وعبارات يؤديها محاكيا بعد أن تعيها حافظته . فهذا الأداء هنا وهناك لا يسمى علما . وما نقوله مع الحفظ نقوله مع الوعى والحكم ، فالوعى صفة تأمن بها الزلل قد تكون الهاما ، والحكم صفة تبرم بها الأشياء قد تكون فطرة وانت مع هذا الالهام ومع تلك الفطرة لاتستوى لك صفة العلم التى تقتضى أن يكون وعيك غير الهامى وحكمك غير فطرى ، بل لتكون عالما يجب أن يكون وعيك عن درس وحكمك عن استقراء .

وانى على هذا أومن أن هذا الفصل ليس سليما السلامة كلها ، وانى واجد من يرده على . وانى أسوق هذا مثلا لتلك القضية التى نعالجها ولأقول ان هذه الأسماء يوم أن وجدت كانت تحمل دلالات متميزة ، وحين امتد بها الزمن على تلك الصورة التى ضربتها لك تضام بعضها الى بعض على مراتب مختلفة ، وكاد بعضها بعد هذا التضام يفقد طابعه الأول المتميز وكاد لا يعرف الا بطابعه الجديد غير المتميز .

وها نحن نرى انناإذانظرنا الى العالمنعرف مدلوله بالعقل الفطرى أعفينا أنفسنا من هذا التقصى وغدونا نستوى مع اصحاب العقل الاستقرائى فى الحكم عليه جملة لا تفصيلا ، نملك الا نخالط علما بجهل ، كما نملك الا نخطىء فى الحكم على أصحابه جملة لا تفصيلا ، فلا نخلط بين عالم وجاهل .

ولكنا على هذا نأبى الا أن نكون أصحاب استقراء ، لأن النفوس خلقت متعطشة لأن تملك الأسباب ، لا تفرط فيها الا عن عجز ولا تتراخى الا عن ضعف ، وقل من النفوس نفس تحب العجز وتستريح للضعف .

من أجل هذا يملى علينا تعطشنا أن نناقش قضية الثقافة . نسايرها منذ أن كانت شيئا متميزا لا يداخله غيره ، ونسايرها فى صورتيها الفطرية والاستقرائية .

وانى لهذا أحب ان أسبق هذا الذى اردت أن أقدمه حول دلالة العلم ودلالة الفن ودلالة الحضارة اذ هذا سوف يكون تاليا حين نعرض لجلاء صورتى الثقافة الفطرية والاستقرائية .

فالثقافة عرفها المحيط العربى أول ما عرفها صفة عامة تدل على الحذق والفهم حينا ، فمن حذق شيئا وفهمه حق فهمه وبرع فيه كان ثقفا كما كانت صفة يوصف بها الضابط لما يعى المتقن العامل به ، كما كانت تطلق على سرعة التعلم كما كانت تطلق على الفطنة والذكاء ، كما كانت تطلق على العلم بشئون الحياة . ومن هذا الحديث لأم حكيم بنت عبد المطلب حيث تقول :

انى حصان فما أكلم وثقاف فما أعلم .

تريد أنها كانت ذات خبرة بالأمور فهى ليست فى حاجة الى من يبصرها .

وهذا الأصل فى اللغة أعنى «الثاء والقاف والفاء» يضرب فى أصلين : أولهما تقويم الشىء المعوج ومنه تثقيف الرماح ، اى تسويتها ، والأصل الثانى الظفر بالشىء .

ومن هذين الأصلين جاء معنى الحذق والخبرة والفطنة والعلم . لا نستطيع ان نعد هذه أصولا بل نعدها تفريعا على الأصلين الأولين ، فكل هذه المعانى — أعنى الحذق والخبرة والفطنة والعلم — من الظفر ومن التقويم ، فالاستيعاب الذى يخلق الحذق والخبرة والفطنة والعلم ظفر كما هو تقويم وتسوية .

واذا نحن نظرنا الى تلك الدلالات التى عرفت الثقافة حذقا وخبرة وفطنة وعلما وجدناها تتفاوت شيئا ، ووجدنا على تفاوت ما بينها تكاد تشير الى كل ما هو فوق المستوى العام كمالا وكفاية تكاد تجمع الحسى الى المعنوى ، وان كانت دلالتها على المعنوى أوسع وألصق . وهذا يدلنا على أن الثقافة ولدت ذات مدلول عام مائع غير متميز ولا محدود ، مع التقبل الفطرى . فما من شك فى أن التقبل الفطرى كان يعد كل ما جاوز المستوى ثقافة ، وهو بهذا منته الى ما انتهى اليه التقبل الاستقرائى .

وما نظن أن هذا التقبل الاستقرائى صحب هذه اللفظة منذ أن كانت لها هذه الدلالات ، بل الذى نراه أن هذه اللفظة عاشت فى ظل التقبل الفطرى يكيفها ويصورها ويتوسع فى التعبير عنها ، مستمليا من هذا الاحساس الذى أشرت اليه ، اعنى كل مجاوزة للمستوى فى صفة من صفات الحذق والفطنة والخبرة والعلم .

وما نظن ان التقبل الفطرى ابعد كثيرا عن الغاية حين عرف الثقافة هذه التعريفات ، ولا حين استملى عن هذا الاحساس ، احساس مجاوزة ما هو فى مستواه ، وان كان لم يملك الأسباب المدللة التى تكون مع التقبل الاستقرائى ، فهذه لا شك جاءت متأخرة حين انتقلت الثقافة من وصفها العام الى وصفها الخاص ، وغدت اسما لفرع من فروع المعرفة بعد ان كانت وصفا تتنازعه كل معرفة ، وبعد ان كان هذا الوصف يكاد يقابله النبوغ .

ولكن هذه التعريفات على شيوعها نكاد نجد من بينها تعريفا يهيىء للتعريف الحديث للثقافة شيئا ، ويكاد يكون حلقة الاتصال بين الماضى والحاضر اعنى هذا التعريف الذى يقول :

انها وصف للضابط لما يعى المتقن له العامل به .

فهذا التعريف قد اشترط ضبطا ، والضبط لا يكون الا عن تحكم فيما بين يدى العقل . ولقد اشترط اتقانا ، والاتقان لا يكون الا عن واسع خبرة ، ولقد اشترط عملا ، والعمل لا يكون الا عن تأثر . وهكذا يكون المثقف ، فان فقد العمل بما ضبط وما اتقن لا يكون مثقفا .

وبهذا التعريف أخذت الثقافة تخطو فى البيئة العربية تنتقل من عموم الى خصوص ، وتنتقل من الوصفية الى الاسمية ، ولكنها لم تعش باسمها بل عاشت فى ظل اسمين آخرين هما : الكاتب والاديب. فلقد اختفت لفظة الثقافة ، لأنها لم تكن تحمل الطابع المميز، وظهر هذان اللفظان، لأن كلا منهما كان يحمل طابعا متميزا . وما خرج كل منهما عن الصفة الأولى التى هى الثقافة. ولكن حين كانت هذه عامة، وكان كل من هذين اللفظين له دلالة خاصة، اهملت لفظة الثقافة وصفا للكتابة ووصفا للأدب ، وهما من الحذق والفطنة والخبرة والعلم ، ثم هما خروج على المستوى العام ، وظهر هذان اللفظان ، اعنى الكتابة والأدب يحملان معنى الثقافة ولكن بلفظتين خاصتين .

اجل لقد ظهر لفظ الكاتب ، وهو يعنى المثقف ، وجاء لفظ الأديب وهو يعنى المثقف ، فما اريد بلفظ الكاتب حين أطلق : من يعرف ان يكتب ، وانما اريد به معنى المثقف الخبير بشئون شتى من العلم والمعرفة ، وما اريد بلفظ الأديب حين أطلق : المالك ان يقول قولا فنيا شعرا كان أو نثرا ، وانما اريد به معنى المثقف الجامع لشئون شتى من العلم والمعرفة .

فالعرب حين عرفوا الكاتب قالوا :

انه نفس واحدة تجزأت فى ابدان متفرقة .

وهم يعنون انه قد اجتمع له ما تفرق فى آحاد كثيرة من علم ومعرفة وبصر وخبرة . وهذا هو المعنى الذى يحمله لفظ المثقف .

وزادوا هذا الاجمال تفصيلا فقالوا :

« لا بد للكاتب ان يتصفح من رسائل المتقدمين ما يعتمد عليه ، ومن رسائل المتأخرين ما يرجع اليه ، ومن نوادر الكلام ما يستعين به ، ومن الاشعار والاخبار والسير والاسمار ما يتسع به منطقه ، وأن ينظر فى أجوبة العرب ومعانى العجم وأمثال الفرس ورسائلهم وعهودهم وسيرهم ووقائعهم ومكايدهم فى حروبهم والوثائق والصور وكتب السجلات والشعر والعروض بعد أن يكون متوسطا فى علم النحو والغريب » .

كل هذا اشترطوه فى الكاتب ، ولو عرفوا مزيدا لزادوه ، ولكنهم اشترطوا له ما يعرفونه كله ليكون كاتبا ، وهم يعنون أن يكون مثقفا .

ولعل تلك القصة التى رواها ابن عبد ربه فى كتابه « العقد » عن كاتب يكون فيها تصوير دقيق لمدلول تلك الكلمة وما كان يراد بها ، وانها كانت تعنى مثقفا كما قلت لك . ولكن لأمر ما اختفت كلمة مثقف لتحل محلها كلمة كاتب لا بمعناها الخاص ولكن بذلك المعنى العام الذى كانت تدل عليه كلمة مثقف .

يقول ابن عبد ربه :

لما رجع المعتصم من الثغر وصار بناحيةالرقة ، قال لعمرو ابن مسعدة : ما زلت تسألنى فى الرخجى – عمر بن فرج – حتى وليته الاهواز ، فقعد فى سرة الدنيا يأكلها خضما وقضما ولم يوجه الينا بدرهم واحد . أخرج اليه من ساعتك . فقلت فى نفسى : أبعد الوزارة أصير مستحثا على عامل خراج . ولكن لم يجد بدا من طاعة أمير المؤمنين . فقلت : اخرج اليه يا أمير المؤمنين . فقال احلف لى أنك لا تقيم ببغداد الا يوما واحدا . فحلفت له ثم انحدرت الى بغداد فأمرت ففرش لى زورق . ثم خرجت فلما صرت بين دير هرقل (١) اذا رجل يصيح : يا ملاح . رجل منقطع . فقلت للملاح : قرب الى الشط . فقال : يا سيدى ، هذا شحاذ فان قعد معك اذاك . فلم التفت الى قوله . وأمرت الغلمان فأدخلوه . فقعد فى كوثل الزورق (٢) فلما حضر وقت الغداء عزمت أن أدعوه الى طعامى فدعوته فجعل يأكل أكل جائع بنهامة الا انه نظيف الاكل . فلما رفع الطعام أخذت أحادثه فقلت :

(١) فى الطريق من البصرة الى بغداد .
(٢) كوثل الزورق : مؤخره .

يا هذا ، ما صناعتك ؟ قال : حائك ثم قال لى : جعلت فداك قد سألتنى عن صناعتى فأخبرتك ، فما صناعتك أنت ؟ فكرهت ان اذكر له الوازرة وقلت : اقتصر له على الكتابة ، فقلت : كاتب . قال : جعلت فداك ، الكتاب على خمسة أصناف ، فكاتب رسائل يحتاج الى ان يعرف الفصل من الوصل والصدور والتهانى والتعازى والترغيب والترهيب والمقصور والممدود وجملا من العربية ، وكاتب خراج يحتاج الى أن يعرف الزرع والمساحة والتقسيط والحساب ، وكاتب جند يحتاج الى أن يعرف مع الحساب الرواتب وشيات الدواب وصفات الناس . وكاتب قاض يحتاج الى أن يكون عالما بالشروط والاحكام والفروع والناسخ والمنسوخ والحلال والحرام والمواريث ، وكاتب شرطة يحتاج الى أن يكون عالما بالجروح والقصاص والديات . فأيهم أنت أعزك الله ؟ فقلت : كاتب رسائل . فقال : فأخبرنى اذا كان لك صديق تكتب اليه فى المحبوب والمكروه وجميع الاسباب فتزوجت أمه فكيف تكتب اليه أتهنيه أم تعزيه ؟ فقلت : والله ما اقف على ما تقول . قال : فلست بكاتب رسائل فايهم أنت ؟ فقلت : كاتب خراج . فقال : فما تقول وقد أصلحك الله وقد ولاك السلطان عملا فبثثت عمالك فيه فجاءك قوم يتظلمون من بعض عمالك فأردت أن تنظر فى أمورهم وتنصفهم اذ كنت تحب العدل والبر وكان لاحدهم قراح – مزرعة ليس عليها بناء ولا حولها شجر – كيف كنت تمسحه ؟ قلت : كنت اضرب العطوف فى العمود وانظر كم مقدار ذلك . قال : اذن تظلم الرجل . قلت : فأمسح العمود على حدة . قال : اذن تظلم السلطان . فقلت : والله لا ادرى . قال : فلست بكاتب خراج . فأيهم انت ؟ قلت : كاتب جند . قال : فما تقول فى رجلين اسم كل واحد منهما أحمد ، أحدهما مقطوع الشفة العليا والآخر مقطوع الشفة السفلى . كيف كنت تكتب صفتيهما . قلت : كنت أكتب أحمد الاعلم واحمد الاعلم . قال : كيف يكون هذا ورزق هذا مائة درهم ورزق هذا الف درهم فيقبض هذا على دعوة هذا فتظلم صاحب الالف . فأيهم انت ؟ فقلت : كاتب قاض . فقال : فما تقول أصلحك الله فى رجل توفى وخلف زوجة وسرية – مملوكة – وكان للزوجة بنت وللسرية ابن . فلما كان فى تلك الليلة أخذت الحرة ابن السرية فادعته وجعلت ابنتها مكانه فتنازعتا فيه فقالت هذه : هذا ابنى . وقالت هذه : هذا ابنى . كيف تحكم بينهما وأنت خليفة القاضى ؟. قلت : والله لست أدرى . قال : فلست بكاتب قاض . فأيهم انت ؟ قلت : كاتب شرطة . قال : فما تقول أصلحك الله فى رجل وثب على رجل فشجه شجة موضحة – بلغت العظم – فوثب عليه المشجوج فشجه شجة مأمومة – بلغت أم الراس – فقلت : ما اعلم .

ثم قلت : أصلحك الله قد سألت ففسر لى ما ذكرت . قال : اما الذى تزوجت أمه فتكتب اليه : اما بعد فان احكام الله تجرى بغير تحاب المخلوقين والله يختار للعباد ، فخار الله لك فى قبضها اليه . فان القبر أكرم اهلها والسلام . وأما القداح فتضرب واحدا فى مساحة العطوف ثم بابه . واما احمد واحمد فتكتب صفة المقطوع الشفة العليا احمد الأعلم والمقطوع الشفة السفلى أحمد الاشرم . واما المراتان فيوزن لبن هذه ولبن هذه فأيهما كان أخف فهى صاحبة البنت ، واما الشجة فان فى الموضحة خمسا من الابل وفى المأمومة ثلاثة وثلاثين .

ثم كان أن كلم عمرو بن مسعدة المعتصم فى شأن هذا الرجل فولاه المعتصم الكتابة . ارأيت ما كان يشترط لتلك الوظيفة من علم مختلف مع حذق وفطنة وعمل .

ولنترك الكتابة الى الأدب لنرى ما اشترطوا له هو الآخر . فلقد اشترط له بعضهم تسعة انواع من العلوم أولها علم الكتابة والقراءة ، ثم علم اللغ والنحو ، ثم علم الحساب والمعاملات ، ثم علم الش والعروض ، ثم علم الزجر والفأل ، ثم علم الس والعزائم والكيمياء والحيل ، ثم علم الحر والصنائع ، ثم علم البيع والشراء والتجارب ، علم السير والأخبار .

ويجمعها بعضهم فى عشرة انواع يحصونها فيقولون :

« ضرب العود ولعب الشطرنج ولعب الصوالج والط والهندسة والفروسية والشعر والنسب وأيام الناس ومقطعا الحديث والسحر وما يتلقاه الناس بينهم فى مجالسهم » .

فأنت تراهم يكادون يشترطون هنا ما اشترط هناك . وما كان هذا غريبا فلقد ارادوا لهذ اللونين الكتابة والأدب رجلا مثقفا بعد أن رأوا الكتاب والأدب ثقافة . ولكنهم أرادوا أن يتحللوا من تل اللفظة التى كانت مائعة غير متميزة الى لفظت راوهما يحملان خصوصية فسموا كتابة وأد وسموا كاتبا واديبا .

وهكذا دخلت هاتان اللفظتان الى الاستعمال يؤديان معنى ثقافة ومثقف . وحين اختفت كلمت ثقافة ومثقف حرمتا من ان تأخذا نصيبيهما فى الحيا من تبدل وتغير ونمو واتساع ذلك النصيب الذ ظفرت به كلمة ادب وكلمة كتابة وكلمة أديب وكلمة كاتب حين كتب لها أن تأخذ نصيبها ف الحياة . فلقد مرت بأدوار مختلفة اكتمل بعدها له وجودها الاصلاحى فأصبح للأدب مدلول الاصطلاحى ، كما أصبح للأديب مدلوله الاصطلاحى واصبح للكتابة مدلولها الاصطلاحى ، كما أصبح الكاتب مدلوله الاصطلاحى ، وما كان لها قبل ذلك الا وجود عام كذلك الوجود الذى صحب الثقافة منذ أن وجدت . ولكن كلمة الثقافة اختفت فلم تبلغ مدلولها الاصطلاحى مع الأدب والكتابة وسبقه الأدب وسبقتها الكتابة الى ذلك .

ولكنا على هذا نحب الا ننسى أن كلمة ثقافة وكلمة مثقف كانتا تعيشان فى ظل كتابة وكاتب وأدب واديب وأن تلك الكلمات الأربع كانت ترمز الى ثقافة ومثقف طيلة تلك الفترة التى اختفت فيها من الاستعمال كلمة ثقافة وكلمة مثقف .

ويمتد الزمن باللغة فتتفتح بين يديها البيئة عن الوان والوان ، واذا هاتان اللفظتان اللتان زحمتا الثقافة على امرها – اعنى الكتابة والأدب – بتميز ادائهما تبدوان عاجزتين عن أن تعبرا عن معرفة تجاوز نطاق الكتابة وتجاوز نطاق الأدب ، واذا هذا

العارف الجديد – أعنى المثقف – مظلوم ان سمى كاتبا او سمى اديبا ، واذا هذا اللفظ الذى اهمل لعمومه يظهر لعمومه ويستخدم لعمومه ، لأن هذا العموم الذى كان شيئا غامضا غدا شيئا واضحا متميزا . ميزته كثرته وميزه اضطرابه وميزه اختلاطه ، الذى لم يستطع حصره ولا استيعابه هذا التفريع الطويل الذى اشترطوه مع الكتابة ومع الكاتب ومع الأدب والأديب .

وهكذا عادت كلمة الثقافة الى الاستخدام بهذا العموم الذى هجرت من أجله ، لأن هذا العموم كان قديما ضد طبائع المتكلمين الذين يحرصون على أن يكون اللفظ دالا ، ان سقطت دلالته اسقطوه ، وحين أصبح هذا العموم موائما لما يفهمون قبلته تلك الطبائع .

ولقد فهمت معى أن الثقافة عادت الى الظهور لتعبر عن حشد من المعرفة لا يحصى ، ولم يجدوا لهذا الحشد الذى لا يحصى غير كلمة ثقافة فاستخدموها . وهى لهذا تعيش بمفهومين : هذا المفهوم الذى يتقبله العقل الفطرى ، من أنها تعبير عن عموم يضيق عن ادائه لفظ حاصر ، ثم ذاك المفهوم الذى يتقبله العقل الاستقرائى والذى يقضى عقد موازنات كثيرة ليتحدد ويتميز .

وانا لهذا اعود لما بدات به أولا حيث قلت :

« يكاد مدلول الثقافة يبدو اقرب الى الوضوح والتحديد حين نمهد له بمدلولات ثلاثة : هى مدلول العلم ثم مدلول الفن ثم مدلول الحضارة فبين هذه الثلاثة العلم والفن والحضارة وبين الثقافة مشاركة واسعة » .

ونكاد نكون قلنا شيئا عن العلم وانه ادراك تحصيل ووعى ، فكل ما كانت وسيلته هذا فهو علم ، وكل ما كانت وسيلته ممارسة واداء فهو فن . قد يشتركان فى هذه الصفات أو فى شىء منها ، ولكن العبرة بالقدر الغالب من تلك الصفات . فالموسيقى مثلا تكون علما وتكون فنا ، تكون علما اذا نظرت الى الجانب التحصيلى منها ، وتكون فنا اذا نظرت الى الجانب الادائى منها ، وما يتصل بالبلاغة علم لأنه تحصيل واستيعاب ، واذا نظرت الى الجانب التطبيقى منها فقلت قولا مصوغا صياغة متميزة كان هذا القول من الفن . والفارابى أبو نصر محمد (٣٣٩ هـ) حين أحصى العلوم فى كتابه « احصاء العلوم » جعلها خمسة :

(الاول) فى علم اللسان وأجزائه ، و (الثانى) فى علم المنطق واجزائه ، و (الثالث) فى علوم التعاليم ، وهى العدد والهندسة والمناظر والنجوم والموسيقى والاثقال والحيل ، و (الرابع) فى العلم الطبيعى وأجزائه وفى العلم الالهى واجزائه ، و (الخامس) فى العلم المدنى واجزائه وفى علم الفقه وعلم الكلام .

والخوارزمى محمد بن احمد (٣٨٧ هـ) حين أحصى العلوم فى كتابه « مفاتيح العلوم » جعلها على النحو الآتى :

« الفقه والكلام والنحو والكتابة والشعر والعروض والاخبار والفلسفة والمنطق والطب والعدد والهندسة والنجوم والموسيقى والحيل والكيمياء » .

ومن بعد الفارابى والخوارزمى : الأكفانى محمد ابن ابراهيم (٧٤٩ هـ) فى كتابه « ارشاد القاصد الى أسنى المقاصد » ، ثم ابن خلدون عبد الرحمن ابن محمد (٧٨٤ هـ) فى مقدمته ، فانا نجد هذين الأخيرين قد احصيا العلوم احصاء لا يخالف كثيرا الفارابى والخوارزمى .

ثم جاء من بعد هؤلاء طاشكبرى زاده (٩٦٨ هـ) صاحب كتاب « مفتاح السعادة » وحاجى خليفة (١٠٦٨ هـ) صاحب كتاب « كشف الظنون » وصديق حسن خان (١٣٠٧ هـ) صاحب كتاب « ابجد العلوم » ثم التهانونى المولوى صاحب كتاب « كشاف اصطلاحات الفنون » .

فلقد عرض هؤلاء جميعا للعلوم جمعا وتقسيما فاذا هم قريبون كل القرب ممن سبقوهم . لم يلتفتوا الى فن وعلم بل جعلوا هذا كله شيئا واحدا، وكانوا اذا تكلموا عن الفن قصدوا به ضربا من ضروب العلم أو فروعا من فروعه .

هكذا عاشت كلمة فن عند هؤلاء الجامعين للعلوم المقسمين لها بمعناها اللغوى اذ لم يكن قد استوى لها معنى اصطلاحى ، وظلت تعنى النوع والحال والضرب ، لا تعنى شيئا غيرها ، الى أن كان لا بد من تلك التفرقة التى تفرق بين ما هو تحصيلى وبين ما هو ادائى ، وبين ما هو استيعاب وبين ما هو تعبير ، وبين ما هو متصل بالعقل حفظا ورواية وبين ما هو متصل بالنفس حسا ووجدانا . فاذا نحن نرى تلك الفروع التى جمعها الأقدمون علوما كلها تنقسم بين أيدينا الى علوم والى فنون وفق هذا الاحساس الذى ذكرت لك عنه شيئا .

وانت اذا علمت علما كنت عالما ومشاركا فى الثقافة بنصيب لم تبلغ به أن تكون مثقفا .

وانت اذا حذقت فنا كنت مفنا ومشاركا فى الثقافة بنصيب لم تبلغ به أن تكون مثقفا .

فالعالم ذو علم وذو ثقافة ، وصاحب الفن ذو فن وذو ثقافة ، وهو فى علمه جدير بلقب عالم كما هو فى فنه جدير بلقب مفن . ولكنه بهذا العلم الفرد وبهذا الفن الفرد غير جدير بلقب مثقف . فاذا اخذ من كل علم ومن كل فن بطرف كما يأخذ الكاتب ويأخذ الأديب

او كما يشترط فى الكاتب وفى الأديب كما قدمت لك، بلغ ان يكون مثقفا .

وها انت ترى معى مرة اخرى ان لفظة الكاتب ولفظة الاديب كانتا تؤديان اداء لفظة مثقف اليوم . وان لفظة الكتابة ولفظة الأدب كانتا تعنيان لفظة الثقافة اليوم مع تحوير قليل .

ثم لعلك تذكر ذلك التعريف الذى ذكرته من قبل والذى جاء على لسان الأقدمين والذى قلت لك عنه انه يكاد يكون حلقة الاتصال بين الماضى والحاضر ، ذلك التعريف الذى عرف الثقافة فقال :

« انها وصف للضابط لما يعى المتقن له العامل به » .

فهذا الشرط الأخير من التعريف القديم هو شرط أول فى الاصطلاح الجديد ، فعلمك الواعى الجامع لما بين يديك لا يجعلك مثقفا الا اذا كنت عاملا بما تعلم .

تلك هى الثقافة بين ماضيها وحاضرها ، يكاد الأصلان اللغويان اللذان يؤسسان لتلك الكلمة يمليان عليها فى الحاضر كما أمليا عليها فى الماضى ، وأعنى بهذين الأصلين : الظفر والاستواء . فنحن نعنى بالثقافة اليوم كما كنا نعنى بها بالأمس الظفر الجامع وان يستوى الجامع بما ظفر به فيفيد منه على اختلاف فيما بين ظفر وظفر واستواء واستواء .

ونحن على هذا لا نستطيع ان ندعى لهذه الكلمة « الثقافة » انها قد استقام لها معناها وتميز الا اذا ارتضينا انها جمع عام لا جمع خاص ، وانها على هذا درجات تتميز تحصيلا وتتميز عملا .

وهى ما تكاد تستقيم على هذه الصورة الأخيرة حتى تصطدم بكلمة حضارة ، اذ يكاد يكون مدلول الثقافة اليوم هو مدلول الحضارة ، فهم يعرفون الثقافة بأنها :

حصيلة الشعب المادية والأدبية والعقلية والدينية وخواصه المميزة له فى حياته من تقاليد وعادات ومشاعر وتفكير .. »

وهم اذا أرادوا أن يعرفوا حضارة شعب لا يبعدون كثيرا عن هذا التعريف . ولكنك اذا نظرت الى أن الثقافة أثر بيئى والحضارة أثر عالمى ، استطعت أن تفرق بين ما هو ثقافى وبين ما هو حضارى .

فقد نجد شعبين يتفقان فى دراسة علوم لذاتها ، واذا طابع هذا الشعب يطغى على ما درس كما يطغى طابع ذاك الشعب على مادرس ، والشعبان فى هذا الجانب المشترك تجمعهما حضارة واحدة ، وهما حين يختلفان تفصل بينهما ثقافتان . فالثقافة ذاتية والحضارة موضوعية .

بهذه الكلمة الموجزة حدثناك حديث الثقافة لا ندعى اننا ألممنا فيها بكل شىء ولا فصلنا كل شىء. ولكنا نقول اننا كدنا أن نلخص بهذه الكلمة كلاما كثيرا وكدنا أن نيسر بها مشكلة عسيرة .

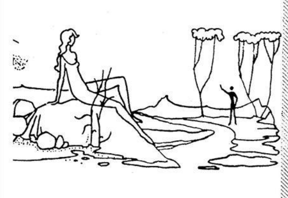
ولكنى قبل ان أفرغ احب ان أشير ، بعد ان فرقت ما بين الثقافة والحضارة ، الى ان ثقافة كل امة مقوم من مقوماتها ، والأمم ان جمعت بينها الحضارة ميزت بينها الثقافة ، واذا وجدت وسط هذا الخضم الحضارى الجامع أمة لا يزال لها وجودها المتميز وطابعها المستقل وجدت أن لها ثقافة وان تلك الثقافة حية بينها حياة الدين ، وانها مقوم من مقوماتها تحتذيه فى ادبها وفى فنها وفى علمها ، لا ينتزع الأدب الوافد ولا الفن الوافد ولا العلم الوافد طابعها بل سرعان ما يطوى طابعها تحت جناحيه هذا الأدب وهذا الفن وهذا العلم ، وحين تحب هذه الامم ان تعرف طابعها يجب عليها أن تعرف ماضيها ، فهذا الطابع ليس ابن اليوم ولكنه ابن الأجيال الطويلة الممتدة التى انطوت ، وأن الأمم التى تخلع عنها ماضيها برمة به لا تحاول أن تشكله ليساير الحاضر وليمضى مع المستقبل سرعان ماتشيع فى غيرها فاقدة وجودها ، وان التاريخ لا يزال يمسك وسوف يظل يمسك ثقافة للعرب وثقافة لمصر عاشتا فى الماضى ولا تزالان تعيشان وسوف تظلان ما حرص الأبناء على طابع الآباء .

وبعد فهذه هى الثقافة وتلك منزلتها ، وهى بهذا الوصف فى منزلة لا يقوى عليها الا القليلون . والأمم احوج ما تكون الى هؤلاء القليلين ، عليها نحوهم واجبات ثقال لا تعرف الحساب ، فهم الهداة الذين يشع منهم النور الذى ينير للجميع . فاذا الأمة كلها تعمل بهديهم وتسعى فى نورهم ، ولو خبا نور هؤلاء ضلت الأمة الطريق وتخبطت فى الظلمات .

تلك هى الثقافة الأولى التى تحرص عليها الأمم قبل ان تحرص على الثقافة الثانية ، فالنهر اذا تجمع ماؤه لا يفتأ أن يتفرع عنه فرع وفرع وكان قويا يستطيع ان يندفع ويستطيع ان يمضى . ولكن النهيرات المتفرقة قد لا تجتمع لتكون نهرا فتبقى ضعيفة لاتقوى على أن تندفع ولاتقوى على أن تمضى

أعنى اننا اذا هيأنا مثقفين ثقافة أولى هيأنا هذا النهر القوى الجامح الذى يخلق نهيرات ، واننا اذا هيأنا مثقفين ثقافة ثانية هيأنا تلك النهيرات الضعيفة التى قد لا تجتمع لتكون نهرا قويا .

اقول هذا لأضع الثقافة الأولى موضعها ، قبل أن اتحدث عن الثقافة الثانية فى عدد قادم من « المجلة »





كان يمضى فى مراح « وانطلاق » .. كحمامه ..
كجواد « أشهب » أرخت له الريح زمامه
فوقه تلمع فى الآفـق على البعد غمـامه
وبساط من ضياء الفجر يمتد أمامه
وعلى المرج .. على الوادى حواليه ابتسامه

***

يا لهذا الصبح .. ما أبهج فى عينى نوره !
قلبه الراقص بالفرحة وضاء السريره
ملء جفنيه من الأشواق أحلام غريره
وعلى مفرقه الوضاح أزهار نضـيره
مثلها لم ينبت الفجر ولم يمنح عبيره

***

كان عقلى منذ حين لا يبالى بالقدر ..
لا .. ولا يدرك فى غلوائه معنى القدر
فاذا قلبى أسير بين أنياب القدر
واذا بالحب والحرمان وعـد وقدر
وشقاء الناس بالأحداث ملهاة القدر !

***

ما الذى جاء بنا كى نلتقى من غير موعد
فتلاقينا بلا سعى وعين الحب تشهد
لحظة .. راحت بها أيامنا تشقى وتسعد
جذوة .. شبت بها فى القلب نار تتجدد
حبة .. ألقت بها الأقدار فى حقل ممهد

***

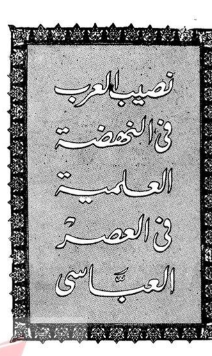
لا تحدثنى عن الحكمة والعقل الرزين
لا .. ولا عن فارق الأديان من دين لدين
أنا انسان .. وحسبى ذاك عن كل يقين
قلبى الخفاق عقل .. وهو سمعى والعيون
وهو يهدينى اذا ضلت عن الحق الظنون

***

كان قلبى وردة فى فجرها لم تتفتح
فاحالتها رياح الشك ظلا يتأرجح
ثم ردتها الى الحزن هشيما يترنح
وحطاما تحت عبء اليأس والحرمان يرزح
ويله من صحوة الجرح اذا ما الصبح أصبح !

***

طر بنا .. فالطائر النائى يغنى للصباح
وبعينى دموع .. وبجنبى نواح
وبقلبى منك آثار لهيب وجـراح
واذا كل جناحـاك .. فاشواقى جناح
علنى أدفن أشجانى فى عصف الرياح .



بقلم : الدكتور احمد محمد الحوفى

ينبىء تاريخ الفرس انهم كانوا أصحاب ملك قديم ، وحضارة عريقة ، ومعرفة بالعلوم ، وصلات بالثقافات القديمة من أشورية وبابلية وهندية ويونانية .

فلما اتصل العرب بالفرس نقلوا بعض كتبهم فى التاريخ والسير والموسيقى والأخلاق ونظام الحكم والقصص والفلك والغناء ، ومن هذه الكتب ما يرجع الى أصل فارسى ، ومنها ما يرجع الى أصل يونانى .

وكان للفرس الذين ترجموا من الفارسية الى العربية ، وللفرس الذين الفوا فى العربية مؤلفات شتى ، جهد عظيم فى توجيه الحركة العلمية والسير بها الى الامام .

ومن الانصاف أن نعترف بآثارهم ، ونشيد بفضلهم .

وكذلك من الانصاف للعرب الا ننسب الفضل كله الى الفرس ، فنغمط العرب حقهم ، كما فعل ابن خلدون ومن ساروا على أثره .

فماذا ادعى ابن خلدون ؟

قال :

« من الغريب الواقع أن حملة العلم فى الاسلام اكثرهم من العجم ، سواء فى ذلك العلوم الشرعية والعلوم العقلية ، الا فى القليل النادر ، وان كان منهم العربى فى نسبته فهو عجمى فى لغته ومرباه ومشيخته ، مع أن الملة العربية ، وصاحب شريعتها عربى » .

ثم علل ذلك بقوله :

« والسبب أن الملة فى أولها لم يكن فيها علم ولا صناعة ، لمقتضى أحوال السذاجة والبداوة ، وانما أحكام الشريعة التى هى أوامر الله ونواهيه كان الرجال ينقلونها فى صدورهم ، وقد عرفوا مأخذها من الكتاب والسنة بما تلقوه من صاحب الشرع واصحابه ، والقوم يومئذ عرب ، لم يعرفوا أمر التعليم والتأليف والتدوين ، ولا دفعوا اليه ، ولادعتهم اليه حاجة ، وجرى الأمر على ذلك زمن الصحابة والتابعين . ثم احتيج الى وضع التفاسير القرآنية ، وتقييد الحديث ، وكثر استخراج الاحكام من الكتاب والسنة ، وكان اللسان قد فسد ، فاحتيج الى وضع القواعد النحوية .

وصارت العلوم الشرعية كلها ملكات فى الاستنباط والقياس، واحتاجت الى علوم أخرى هى وسائل لها ، من معرفة قوانين العربية ، وقوانين الاستنباط والقياس والدفاع عن العقائد

بالادلة ، فصارت هذه العلوم كلها علوما ذات ملكات محتاجة الى تعليم ، فاندرجت فى جملة الصنائع .

وكنا قد قدمنا ان الصنائع من منتحل الحضر ، وان العرب أبعد الناس عنها ، فصارت العلوم حضرية ، وبعد عنها العرب .

والحضر فى ذلك العهد هم العجم ومن فى معناهم من الموالى وأهل الحواضر الذين حاكوا العجم فى الحضارة وأحوالها من الصنائع والحرف ، لانهم أهل حضارة راسخة منذ دولة الفرس .

فكان صاحب صناعة النحو سيبويه والفارسى من بعده والزجاجمن بعدهما ، وكلهم عجم فى أنسابهم ، وانما ربوا فى اللسان العربى ، فاكتسبوه بالمربى ومخالطة العرب ، وصيروه قوانين وفنا لمن بعدهم .

وكذا حملة الحديث الذين حفظوه من أهل الاسلام أكثرهم عجم أو مستعجمون باللغة والمربى .

وكان علماء أصول الفقه كلهم عجما ، وكذا حملة علم الكلام، واكثر المفسرين .

ولم يقم بحفظ العلم وتدوينه الا الاعاجم .

وظهر مصداق قوله صلى الله عليه وسلم : لو تعلق العلم بأكناف السماء لناله قوم من أهل فارس .

أما العرب الذين أدركوا هذه الحضارة وسوقها ، وخرجوا اليها من البداوة ، فشغلتهم الرياسة فى الدولة العباسية ، وما دفعوا اليه من القيام بالملك ، عن القيام بالعلم فانهم كانوا اهل الدولة وحماتها ، واولى سياستها ، مع ما يلحقهم من الانفة عن انتحال العلم حينئذ ، لانه صار من جملة الصنائع ، والرؤساء أبدا يستنكفون من الصنائع والمهن وما يجر اليها . وتركوا ذلك الى من قام به من العجم والمولدين ، وما زالوا يرون لهم حق القيام به ، فانه دينهم وعلومهم ، ولا يحتقرون حملتها كل الاحتقار ، حتى اذا خرج الأمر من العرب جملة ، وصار للعجم ، صارت العلوم الشرعية غريبة النسبة عند أهل الملك ، بما هم عليه من البعد عن نسبتها .

وأما العلوم العقلية فلم تظهر فى الملة الا بعد أن تميز حملة العلم ومؤلفوه ، واستقر العلم كله صناعة ، فاختصت بالعجم ، وتركتها العرب ، وانصرفوا عن انتحالها ، فلم يحملها الا المعربون من العجم ، شأنها شأن الصنائع » .

ومعنى هذا أن ابن خلدون يرى أن حملة العلوم ـ الا القليل النادر ـ من العجم وبخاصة الفرس ، وان العربى منهم فى نسبه أعجمى فى بيئته وتعلمه ومعرفته بلغة العجم واخذه من علمائهم .

وقد عمم حكمه هذا على العلوم التى كانت معروفة فى ذلك الوقت ، ومثل بالعلوم الدينية من تفسير وحديث وأصول وعقائد ، وبالعلوم اللسانية من نحو وصرف ولغة ، وبالعلوم الكونية التى ازدهرت بعد ذلك .

وارجع اختصاص العجم بالعلوم ، وتخلف العرب عنهم الى ثلاثة أسباب :

اولها : ان العرب كانوا اهل بداوة فى الوقت الذى كان فيه العجم أهل حضارة ، والبداوة لا تقتضى العلوم ، بل تقتضيها الحضارة . فلما دعت الحاجة الى وضع التفاسير وتدوين الحديث واستنباط الأحكام من القرآن والسنة ووضع قواعد النحو ، تقدم العجم العرب ، لأنهم أصحاب ملكات راسخة من قبل .

ثانيها : أن العرب لما تحضروا شغلهم الملك والحكم والسياسة والرياسة عن الاشتغال بالعلوم ، فاستقل بها العجم .

ثالثها : أن العرب استنكفوا ـ وهم أهل الرياسة ـ من ممارسة العلوم ، لأنها من أنواع الحرف والصناعات ، وتركوها للأعاجم ، ولم يجدوا فى ذلك حرجا ولا بأسا ، لأن الدين لهم جميعا ، ولأن العلوم أعجمية النسبة .

ومن عجب أن بعض الباحثين وافقوا ابن خلدون على هذا الرأى .

منهم « برون » فى قوله : لو انك نزعت من من العلوم العربية نصيب علماء الفرس فيها لنزعت خير نصيب .

ومنهم « فون كريمر » اذ يقول : لقد وضع النحو العربى أجانب من الآراميين والفرس ، لحاجتهم الى تعلم العربية كتابة وقراءة .

وبالغ « بول دى لاجارد » فى زعمه أن المسلمين الذين برعوا فى العلوم آريون كلهم ، وليس من بينهم سامى واحد .

والحق ان هذه الأحكام جائرة ، فمن التجنى على العرب وغمطهم حقهم أن يتناسى ابن خلدون والمتأثرون به جهود العرب العظيمة فى مجال العلم ، ثم يتدارك حكمه الجائر بقوله : ان المشتغلين بالعلوم من العرب كانوا قلة نادرة ، وبهذا عزا الفضل كله الى العجم .

اما الرد على هذه النظرية فانه قائم على عدة ادلة .

ـ ١ ـ

يتبين للباحث فى غير تعصب ان العرب وضعوا بعض العلوم ، والفوا فيها قبل أن يتصلوا بالعجم ، وانهم ساهموا بنصيب كبير فى التأليف بعد اتصالهم بالفرس وغيرهم .

١ ـ فى العلوم الشرعية :

اذا كان أبو حنيفة فارسى الأصل فان الأئمة الثلاثة الآخرون مالكا والشافعى وابن حنبل عرب خلص .

وحسبنا فى هذا المجال ان نلاحظ ان ابا حنيفة تلقى أكثر علمه على حماد بن سليمان ، وحماد هذا ينتسب بالولاء الى قبيلة اشعر اليمنية ، وقد تلقى حماد على عربيين يمنيين همـــا ابراهيم النخعى وعامر الشعبى ، واخذ هذان عن عرب هم شريح بن الحارث الكندى ، وعلقمـــة بن قيس النخعى ، والأسود بن يزيد النخعى ومسروق بن الأجـــدع الهمدانى ، وهؤلاء الاربعة تلقوا على «على ابن ابى طالب» وعبد الله بن مسعود ، وهما عربيان .

ثم ننتقل الى ملاحظة ثانية هى ان اشهر تلاميذ ابى حنيفة ثلاثة : ابو يوسف ومحمد وزفر .

فأما ابو يوسف وزفر فهما عربيان . وأما محمد ابن الحسن الشيبانى فهو من الموالى ، وينتسب الى شيبان بالولاء .

ويجدر بنا الا ننسى من علماء التشريع والقضـاء هؤلاء العرب : عبد الله بن عباس ، وعـلى بن ابى طالب ، ومعاذ ابن جبل ، وابا الدرداء ، والأوزاعى، وعمر بن عبد العزيز ، وامثالهم .

واذن فقد استبان أن ثلاثة من اصحاب المذاهب الأربعة عرب ، وان اثنين من تلاميذ ابى حنيفـــة الثلاثة عربيان ، وان أكثر من استقى منهمأبو حنيفة عرب، وان كثيرا منعلماء التشريع والقضاء منالعرب.

وليس من الانصـــاف أن نتناسى مالك بن انس ، وهو أول من الف فى الفقه الاسلامى من العرب .

واذا كان من علماء الأصول عجم ، فان الذى وضع العلم ، وسبق الى التأليف فيه عربى صريح هـــو الشافعى ، حتى ليقـــال ان نسبته اليه كنسبة المنطق الى ارسطو ، ونسبة العروض الى الخليل .

واذا كان البخارى فارسيا فان مسلم بن الحجاج وابن لهيعة عربيان .

٢ ــ فى العلوم اللغوية :

حقيقة اشتهر بها من ابنـــــاء الفرس سيبويه والكسائى وأبو على الفارسى والزجاج والفراء وابن جنى وابن فارس .

وكذلك اشتهر بها من العرب الخليل بن احمد والمازنى وابن دريد والمبرد والأزهرى والنضر بن شميل والضبى .

ومن فخار العرب أن الخليل بن أحمد الفراهيدى العربى الصميم أول من دون كتابا فى النحو أملاه على تلميذه سيبويه ، وأول من استنبط أوزان الشعر العربى وحصرها فى ستة عشر بحرا ، نقلها الفرس الى لغتهم فيما بعد ، ونظموا على كثير منها .

٣ ــ الدراسة الأدبية :

واذا كان من ابناء الفـــرس من برع فى الرواية والدراسة الأدبية مثل أبى عبيدة معمـر بن المثنى وحمادوخلف الأحمر وأبىعمرو الشيبانى والتبريزى والجرجانى ، فقد برع فيها من العرب كثير ، مثل قتادة بن دعامة احد رواة العصر الأموى الثقاة ، وأبى عمر بن العلاء أعلم الناس بالعربيةوالقراءات أيام العرب واشعـــــارها ، والأصمعى وأبى زيد الانصارى والمفضلالضبى ومحمد بن سلام الجمحى والجاحظ وأبى حيان التوحيدى وأبى الفـــرج الأصفهانى .

٤ ــ علم الكلام والفلسفة :

ولقد يذهبون الى تخلف العرب عن العجم فى علم الكلام والفلسفة ، لأن واصل بن عطاء وعمرو بن عبيد وابا الهذيل العلاف والنظـام والفـــارابى والرازى وابن سينا وابن رشد ، كلهم أعاجم .

ولكنهم يتناسون بشر بن المعتمر والجـــاحظ وثمامة بن الأشرس النميرى وجعفر بن مبشر الثقفى وجعفر بن حرب الهمدانى والحسن البصرى واحمد ابن ابى دواد والكندى وأبا حيان التوحيدى .

٥ ــ التاريخ :

وكان من الفرس مؤرخون كالطبرى وابن مسكويه والبلاذرى وابن خلكان .

لكنا لا ننسى ان كثيرا من المدونين الأولين للسيرة النبوية عرب مثل أبان بن عثمان وعروة بن الزبير بن العوام وشرحبيل بن سعد وعبد الله بن البكر بن حزم وعاصم بن عمر وابن شهاب الزهرى .

ولا ننسى أن كثيرا من الذين دونوا التـــاريخ الاسلامى ، عرب مثل ابى مخنف لوط بن يحيـــى وسيف بن عمر والزبير بن بكار والهيثم بن عدى الذى سبق الطبـــرى بترتيب الحوادث حسب السنين .

وقد اعتمد الطبرى على كتب هؤلاء فيما اعتمد عليه من مصادر تاريخه .

كذلك اشتهر من مدونى الأنساب عرب مثـــل محمد بن السائب الكلبى وابنه هشام وابى اليقظان النسابة .

ولا يصح أن ننسى امثال ابن هشام والمسعودى وأبى الفرج الأصفهانى .

ــ ٢ ــ

ويظهر أن ابن خلدون والمتأثرين برأيه نسوا أو تناسوا أن العلماء المنسوبين الى الفرس يرجع كثير

منهم الى اصل فارسي بعيد ، لأن صلتهم بنسبهم تعتمد على الجد او ما بعده ، وبعضهم يمت الى الفرس من جهة ابيه وحده ، أو من جهة أمه وحدها، فنصفهم الآخر عربي .

وهؤلاء واولئك عرب في لغتهم وثقافتهم ودينهم ومتأثرون بالمجتمع العربي الاسلامي الى حد بعيد . ولولا الاسلام والحرية التى نعموا بها والتشجيع الذى كفله المسلمون لهم وحفزوا به عزائمهم ، لولا ذلك ما انتجوا انتاجهم الذى رفع من اقدارهم .

ويكفي أن نضرب المثال بالليث بن سعد أحد ائمة الفقه في مصر ، فان اصله البعيد من أصفهان بفارس ، وقد وفد أهله على مصر ، ثم ولد في قلقشندة سنة ٩٤ وتعلم على شيوخ مصر ، ثم رحل الى الحجاز وسمع من شيوخه ، وشخص الى العراق ودرس على علمائه ، ثم عاد الى مصر واستقر بها ، فعلاقته بالفرس لا تتجاوز النسب ، لأن مولده ومنشأه وحياته كلها في بيئة عربية ، وثقافته عربية اسلامية .

وهذا شأن كثير من العلماء الذين يضربون الى أصل عجمي .

— ٣ —

لا أوافق ابن خلدون على قوله ان العربي من العلماء عجمي في لغته ومرباه ومشيخته ، لأنه تناسى ان البيئة لم تكن عربية خالصة ولا عجمية خالصة ، بل كانت مزيجا من هذا وذاك في كثير من مظاهر الحياة .

وقد جانبه الصواب في دعواه أن علماء العرب كانوا عجما في لغتهم ، لأن اكثرهم لم يكن يعرف غير العربية .

على انه ناقض نفسه في قوله انسيبويه والفارسي والزجاج عجم في أنسابهم ، ولكنهم ربوا في اللسان العربي ، فأكتسبوه بالمربى ومخالطة العرب ، وصيروه قوانين وفنا لمن بعدهم .

فهو هنا يرى البيئة متأثرة بالعرب ، ويراها من قبل اعجمية اللغة والمظهر والأساتذة .

— ٤ —

واذا كنت أوافقه على بعض تعليله لكثرة العلماء من الأعاجم ، فاني اخالفه في دعواه أن العرب انفوا من الاشتغال بالعلم ، وتخلوا عنه للعجم .

ذلك ان للعرب في تاريخ العلم مجدا متألقا لايخبو، فقد عكفوا على ان يتعلموا منذ شرح الله صدورهم للاسلام ، ووجدوا في طلب العلم عبادة واستجابة لدعوة دينهم ، وكانوا يقبلون على مناهل العلم اقبالا ، ولهذا كانت ثقافتهم في العصر الاموي متعددة الألوان ، وكان علماؤهم يملأون الأمصار ، ولم يكونوا قد نقلوا عن الفرس واليونان والهنود شيئا ذا قيمة وتأثير .

وهم لم يأنفوا ان يتلقوا العلوم على بعض الموالي واليهود والنصارى منذ العصر الأموي .

وكان بعض الخلفاء والأمراء يباهون بعلمهم ، ويقربون اليهم العلماء في العصر الأموي والعباسي ، حتى صار تقديرهم للعلماء مثلا رائعا في الشغف بالمعرفة وتشجيع العلماء .

فمن أين تأتى لابن خلدون ان العرب كانوا يأنفون من انتحال العلم ، فتخلوا عنه للعجم ؟

لقد تزداد الحقيقة انكشافا حينما نتنبه الى ان كثيرا من العلماء عرب خلص ، لكنهم نسبوا الى بلدان اعجمية ، فالتبس نسبهم وخفي على بعض الدارسين، وظنوهم عجما .

من هؤلاء مسلم بن الحجاج النيسابوري ، فهو عربي من قبيلة قشير ، لكن أهله كانوا يقيمون بنيسابور ، فنسب اليها .

ومنهم أبو الفرج الأصفهاني ، فهو عربي من بني أمية ، ولد في أصفهان فنسبوه اليها .

ومنهم أبو داود السجستاني مؤلف السنن ، عربي من الأزد منسوب الى سجستان .

— ٥ —

بقى شيء آخر ، ان أولئك العلماء من ابناء الفرس قد اصطنعوا العربية لغة علمية لهم ، والفوا في العلوم العربية نفسها وفي العلوم الدينية ، فهم اذن عرب ، عرب بلغتهم ومؤلفاتهم ، فمن التعصب ان نعدهم غير عرب . وقد كان اليونان يحكمون على كل من يتكلم اليونانية بأنه يوناني ، فلماذا لا نحكم على كل من يتكلم العربية لغة اصيلة له بأنه عربي ؟

واذن فقد تبين أن ابن خلدون لم يكن دقيقا في حكمه وتعميمه ، وليس يعنينا الدافع الى هذا الحكم أكان تعجلا أم تعصبا على العرب أم تأثرا بشيء آخر .

واما الحديث الذى ذكره في تمجيد أهل فارس فليس من الصحة في شيء ، لأنه مما افتراه أهل العصبية والشعوبية منذ نجم الصراع الجنسي في العصر الأموي والعباسي .







موطن الشاعر وقبيلته :

فى جانب شرقى من سودان وادى النيل ، تمتد سهول فساح ، تحدها من الفرب ضفاف النيل الرئيسى والنيل الأزرق ، ومن الشرق نهر عطبره ، ومن الجنوب نهر الرهد • ويكتنف الماء تلك السهول فى فصل الأمطار من جميع نواحيها ، اللهم الا بقعة من اليابس تفصل فى الجنوب بين طرفى الرهد وعطبره ، يبلغ اتساعها حوالى ستة أميال • ولولا هذا الفاصل الضيق من اليابس، لكانت هذه السهول جزيرة بالمعنى الذى نعرفه اليوم ، ومع هذا أطلق القدماء عليها اسم جزيرة « مروى » ، وكان لها فى تاريخ السودان القديم شأن عظيم •

وفى باطن هذه الجزيرة يقع اقليم « البطانة » ، وهو موطن شاعرنا « الحاردلو » وموطن القبيلة التى ينتمى اليها ، أعنى قبيلة الشكرية •

والشكرية قبيلة عربية تنتسب ، فى احدى رواياتهم ،الى جد يقال له « يشكر » فلما نسبوا اليه حرفوا النسبة فقالوا : شكرى • وهناك قرائن تاريخية ولغوية تدلنا على أن « يشكر » المشار اليه هو يشكر بن بكر فرع من قبيلة ربيعة بن نزار التى سكنت اليمامة (شرقى شبه الجزيرة العربية) منذ الجاهلية ، ثم هاجرت بطون كثيرة منهم ، من بلاد اليمامة الى مصر فى العصر العباسى ، واستقروا فى صعيد مصر الأعلى فى أرض المعادن زمانا طويلا ، ثم نزحوا الى السودان فى عصر متأخر • وفى خلال

اقامة الشكرية بأرض المعادن فى صعيد مصر اختلطوا بالجعافرة (أولاد جعفر بن أبى طالب) ، وجهينة ، وبعض العناصر الافريقية كالبجاه ٠

وعندما هاجر الشكرية الى السودان ، حوالى ١٤٠٠ م ، استقر بهم المقام فى اقليم البطانة بعد منازعات وحروب كان مبعثها - فى الغالب - التنافس على الأرض والماء والمرعى ٠ فبسطوا مساكنهم على سهول البطانة ، واستطاعوا بمقدرتهم ودهائهم أن يكونوا قوة مرهوبة فى هذا الاقليم الى أن حكم الخليفة عبد الله فى عصر المهدية فقاسوا كثيرا من المتاعب ، ومنوا بالضعف والتشتت ٠ ولم يستردوا شيئا من قوتهم الا بعد أن زال عهد المهدية ٠

الحاردلو : أطوار حياته وشعره

اسمه الحقيقى : محمد بن أحمد بن عوض الكريم أبو سن ٠ فهو من أسرة « أبى سن » العربية التى كانت فى يدها زعامة الشكرية منذ زمن طويل ولا تزال الى يومنا هذا ٠

ولفظ « الحاردلو » لقب للشاعر ، لقبه به قومه وهو فى العقد الرابع من عمره ٠ وتروى أخبارهم أن والد الشاعر « أحمد « بك » عوض الكريم أبوسن » كان شخصية ظاهرة فى ابان العهد التركى ، وكان أول مدير سودانى على الخرطوم ، وحدث أن عهد الى ابنه محمد ، شاعرنا ، فى رئاسة الاقليم الشرقى من البطانة ، تدريبا له على ادارة شئون القبيلة ٠ ولكن الشاعر لم يكن فى نظر أهل الاقليم موفقا فى ادارته ، فقد رموه بالخفة والاندفاع ، وكان من طبعه حدة المزاج وسرعة الغضب ، وضاقوا به ذرعا ، ولقبوه بالحار ، أى الذى فى طبعه حرارة وحدة ، وأرسلوا الى قومه الأقربين يطلبون ابعاده عنهم وتنحيته عن مركزه ، مرددين هذه العبارة «الحاردلو» أى أنزلوا هذا الرجل الحار الطباع عن هذا العمل وأبعدوه عنا ٠ ولم تلبث الكلمة أن لصقت بشاعرنا فاشتهر بها ٠

ولد الحاردلو حوالى سنة ١٨٣٠ ، وتوفى سنة ١٩١٧ وما زال شعره نموذجا صافيا يقف دونه كل ما أنتجه الشعراء الشعبيون فى السودان الى يومنا هذا ٠

وحياة الحاردلو ثلاثة أطوار متمايزة كل منها كان له أثر عميق فى شعره ٠ أما الطور الأول ففيه نشأ وتكون ، ونعم بحياة مطمئنة ، لم يكد يشوبها كدر٠ نشأ فى بيت تحيطه رفاهة العيش ، وأتيح للحاردلو من فرص المتع مالم يتح لأكثر أفراد قبيلته ٠٠ وظل فى ظلال الحياة الهانئة ، فى وطنه بالبطانة ، الى أن تجاوز الخمسين من عمره ٠ ولقد عبر الحاردلو عن هذه الفترة فى شعر مستبشر متفائل ، يتجلى فى أشعاره الغزلية التى وصف فيها محاسن عدد من جواريه وجوارى قومه ، وصور شعوره ازاءهن ٠ ويتجلى أيضا فى تصويره الوديع المشرق للرحلات التى كان يقود فيها الرعاة والصيادين الى موطن الكلأ وبقاع الصيد ٠

وللبطانة ، عقب هطول الأمطار تأثير السحر على نفوس أهلها ، ولا تكاد تمرع الأرض ، وينتشر الزرع حتى تستحيل البطانة الى حركة دائبة ، ونشاط زاخر ، وتسرى الطمأنينة والبهجة الى نفوس الرعاة، وهم ينطلقون ، ومعهم الابل والغنم والماعز ، فى اتجاه واحد الى مواقع الغيث ، ينشدون الأغانى ، ويترنمون بجمال الطبيعة، ويصورون فرحة الحيوان والانسان بالماء الهاطل من السماء والخير النابت من الأرض ٠

ولقد عبر الحاردلو فى هذه الفترة ، عن هذه البهجة وتلك الطمأنينة فى منظوماته التى صور فيها مشاهد الطبيعة الحية والساكنة فى اقليم البطانة ٠

وكذلك الصيد والطراد ٠ فمن عادات أهل البطانة أن ينطلقوا مع الخريف لصيد الحيوان ، ولا سيما بقر الوحش ، ثم يجففوا لحمه ، ويدخروه لسائر فصول السنة التى يقل فيها وجود هذا النوع من الحيوان ٠ فصيد الحيوان عندهم ليس مجرد هواية ، بل هو ضرورة تمليها ظروف حياتهم الاقتصادية ٠ ولصيد الحيوان فى نفوس شعرائهم صدى قوى ، وتعلق شديد ٠ ووصف الصيد والطرد - كما يظهر من أشعار الحاردلو - باب من أهم أبواب الشعر عندهم ٠ وللحاردلو منظومة طويلة ، نظمها فى أواخر هذه الفترة ، عنوانها : « مسدار الصيد » ٠ وسنشير اليها فيما بعد ٠

ويأتى الطور الثانى من حياة الحاردلو ، وفيه تعرض هو وقومه لمتاعب شتى ٠ ففى سنة ١٨٨٦ طلب الخليفة « عبد الله التعايشى » الى الشكرية أن يرحلوا عن البطانة ، فلم يصدعوا بالأمر ٠ ولم يكن الخليفة حينئذ يطمئن الى وجودهم فى قلب البطانة٠

وحمل الحاردلو مع بعض زعمـــاء قومه الى أم درمان حيث يقيم الخليفة ، واعتقل هناك فترة من الزمن حتى أذن له أن يرحل الى كسلا وســـــواكن تحت اشراف قوات المهدية هناك ٠

ولم تمض بضعة أشهر على رحيله عن أم درمان حتى وقعت مجاعة قاسية فى سنة ١٨٨٩ (١٣٠٦هـ) وانشبت أظفارها فى البطانة ، ولم يجد الشكرية بدا من الرحيل ، فتركوها جياعا ولجأ بعضهم الى جهة القضارف حيث استطاعوا أن يجدوا شيئا من الرزق، واتجه فريق آخر الى الحبشة ٠ وكانت محنة مريرة رثى فيها الحاردلو حال قومه بنسائهم وذراريهـــم وهم يرحلون مرغمين عن اقليمهـــم الذى تعلقوا به وامتزج حبه بنفوسهم ٠

ولم يجد الحاردلو مناصا من أن يذعـــن لصروف الدهر ، فسار فى التيار الذى خطه له القدر ، وأخذ ينصاع لما يملى عليه حينئذ من القيـــام بمؤازرة قواد الخليفة فى كسلا وغيرها ٠

وفى حوالى عـــام ١٨٩٣ أصيب الحاردلو بالحمى فأنهكت جســـمه النحيل ، واستبد به المرض مدة لا تقل عن ثلاثة أشهر حتى أقعده عن النهــــوض والعمل ٠

ثم دب الخلاف بين بعض زعماء قومه ، وأخـذت عوامل التشتيت تشتد عاما بعد عام ٠

وصفوة القول أن الحاردلو لم يكن سعيدا فى هذا الطور الذى قطع بضعة عشر عاما من حيـــــاته ٠ وانعكس ذلك كله على شعره ، فنطق بالســـخرية من الأوضاع ، والشكوى من الزمان ، والتأفف مما أصاب قومه ونفسه ٠ وتنتهى هذه الفترة من حياة الحاردلو وقد أشرف على السبعين من عمره ٠

ويأتى الطور الأخير من حياته (من حوالى ١٩٠٠ الى ١٩١٧) وقد انقضى عهد المهدية ، ودبت اليـــه الشيخوخة بآلامها ، وعاد الى البطانة ، يعيش عـــلى ما سلف من حصيلة الماضى ٠ ويعبر عن ذلك فىشعر تمتزج فيه الحسرة على ذكريات حبه القديم ، والبكاء على شبح المصير المحتوم ، واسترجاع ذكرى مجالسه الممتعة فى أيام شبابه ٠

الحاردلو شاعر عربى صميم

قلنا ان الحاردلو ينتمى الى الشكرية وهى قبيلة عربية تفرعت ــ فيما رجحنا ــ من ربيعة بن نزار ٠ وقلنا انه من أسرة أبى سن العربية٠ وبقى أن نعرف نصيب العروبية فى لغته وفنه ٠

لغة الحاردلو تمثل لهجة من تلك اللهجات العربية التى نزحت مع أصحابها الى السودان ٠ وعلى الرغم من أن الشكرية قد جاورت ــ ولا تزال ــ شــعوبا ولغات لا تتكلم عربيتنا فانها ما زالت تحتفظ ــ الى حد بعيد ــ بلهجة ذات أصول عربية خالصة ٠ وليس فيها من تأثير تلك اللغات الا كلمات قليلـــــة وآثار صوتية طفيفة ٠ ومن اليسير على البـاحثين اللغويين أن يردوا أكثر الظواهر اللغوية فى هذه اللهجة الى عناصر من اللهجات التى تكلمهـا العرب الأوائل فى الجاهلية والعصور الاســـلامية الاولى ٠ وليس من اليسير فى مقال كهذا أن أقدم للقارىء صورة لسمات هذه اللهجة ٠ وحسبى أن أقف قليلا عند ثلاث قطع من شعر الحاردلو ، كل قطعة تمثل طورا من أطوار حياته الثلاثة التى تحدثنا عنها فيما سبق ٠ وسوف أعنى ــ فى المقام الأول ــ بابراز الطابع العربى الذى اتسمت به لهجة الشعر وبيان بعض الجوانب اللغوية فيها ٠

القطعة الأولى ، نظمهـــا فى طور حياته الأول ، يصف شعوره بالحب :

« يا خالق الوجود أنا قلبى كاتم سرو
ما لقيت من يدرك المعنى بيهو أبرو
بهمة منصح الوادى المخدر درو
قعدت قلبى تطوى وكل ساعة تفرو »

فى الشطر الأول يناجى خالق الوجود سبحانه الذى يعلم السر وأخفى ، فيقـــول ان قلبى لا يزال يكتم سره « سر الحب العنيف الذى طواه فى قلبه »

وفى الشطر الثانى يصور عظم هـــذا الحب فى نفسه ، وجسامة السر الذى يحمله بين جوانحـــه فيقول انه لم يجد أحدا يدرك خطورة هذا السر ٠ لم يجد الشخص المختار الكفء الذى يراه جـــديرا بالاحسان اليه بأن يمنحه هذا السر « يبره به » ٠

وليس فى هذين الشطرين شىء من الألفاظ يتعذر فهمه على القارىء العربى ٠

وفى الشطر الثالث ــ ولعله أصعب قليلا ــ يصف حبيبته، فيشبهها (ببهمة منصح الوادى المخدر دره) ، ولوأرادانسان أن ينقلهذه العبارة الىاللغة الفصحى،

لما احتاج أن يغير منها لفظا واحدا ٠ فها هنا خمس كلمات ، كل منها له ما يطابقه فى لفظه ومعناه فى اللغة الفصحى ٠ فالبهمة ولد البقر أو الضـأن أو الماعز ٠ والمنصح اسم مكان من قولهم نصح الغيث الوادى أى سقاه حتى يتصل نباته ٠ والمخدر درو أى الذى اخضر دره ٠ والدر هو الخير والكثرة ٠ ومنه قول العرب الأوائل : لله دره ، أى لله ما خرج منه من خير ، وقولهم فى اللعن : لا در در فلان » أى لا كثر خيره ٠

فهذه الكلمات الخمس تؤدى نفس المعانى فى كل من اللهجة السودانية واللغة الفصحى ٠ وليس من فارق الا ما نجده من تغيرات صوتية طفيفة كابدال الضاد دالا فى كلمة « المخدر » ٠ ومن عادة اللهجة السودانية أن تبدل الضاد دالا فى بعض مشتقات هذه المادة فيقال : خدرا (أى خضراء) وخدار (أى خضره) والخدر (أى الخضر اسم علم) والمخدر (أى المخضر) ٠ ومثل هذا الابدال ـ على ندرته فى اللهجة السودانية ـ ظاهرة لغوية قديمة ، وليست متأثرة بشىء من العجمة والرطانة كما قد يظن المرء ٠ وترقيق الضاد دالا أو ذالا أمر لا نعدم له أمثلة فى الفصحى ذاتها ٠

فالشاعر فى هذا الشطر يشبه حبيبته بحيوان صغير وديع (مثل ولد البقر أو الضأن) فى بقعة من الوادى قد نصحها الغيث ـ أى جادها ـ حتى اتصل نباتها واخضر خيرها ٠

وفى الشطر الأخير يصف الشاعر ما أحدثته الحبيبة فى قلبه من أثر عميق ، فقد أخذت تطويه وتنشره فى كل حين ، حتى بعد فراقها ٠ ويستخدم الشاعر عبارة تطويه وتفره بدلا من تطويه وتنشره ، والعبارة مستمدة من بيئة الحيوان التى استمد منها الشاعر كثيرا من موضوعاته وصوره ، واستوحى كثيرا من عناصر خياله ٠ والفر أصل معناه : الكشف عن أسنان الدابة ليرى كم بلغت من السنين ٠ وهذا هو بالضبط مدلول الكلمة فى اللغة الفصحى ٠

القطعة الثانية : نظمها فى الطور الثانى من حياته، فى أيام الخليفة عبد الله التعايشى ، وكان الشاعر حينئذ يعانى من الفقر وسوء الحال :

« بعد (أم بوح) تقطط جامة اللعداد
بعت آب نامه بى قيمة عشرة امداد
ان جادت بى خيت العنكبوت تنقاد
وان عاقت تقطع سلسل الحداد »

يميل السودانيون عامة الى التكنية عن أسماء الحيوان والجماد فيطلقون عليها أوصافا أو كنى تبدأ بلفظ أب أو أم أو بنت ٠ فيقولون مثلا : أم لحم (لعام المجاعة) ، وأبو فرار لنوع من الحمى (الحمى الشوكية) ، وأم بوح (للبقرة) وأم خد لحيوان الصيد ، وبنت أم ساق للناقة ٠ وهذه عادة توارثتها اللهجة السودانية من العرب الأوائل ٠ ومنشؤها الرهبة أو التطير أو التمليح أو التهكم ٠ وفى اللغة الفصحى مئات من هذا النوع أطلقه العرب الأولون على الحيوان والمعانى والجماد كقولهم : أبو الحارث كنية الأسد ، وأم عامر كنية الضبع ، وأبو روح كنية الهدهد ، وبنت طبق كنية الداهية ٠

ونعود الآن الى الشطر الأول من هذه القطعة ، فنجد شاعدنا يكنى عن البقرة بأم بوح ، يريد جنس البقر كله ٠ ومعنى هذا الشطر أن الشاعر بعد أن كان لديه ثروة من البقر بلغ من كثرتها أنها كانت « تقطط جامة اللعداد » أى تستنزف مياه الآبار على كثرتها ٠ واللعداد : أصله الأعداد ، أدغموا لام التعريف فى الهمزة التى تليها ٠ وهو من سمات اللهجة السودانية ٠ يقولون : اللمين (أى الأمين) والليبض (أى الأبيض عاصمة كردفان) ٠

ومثل هذا الادغام له نظير فى لهجات بعض القبائل التى تعيش فى الوقت الحاضر فى الشمال الغربى من شبه الجزيرة العربية ومنطقة الأردن ٠

والأعداد ـ فى اللهجة السودانية ـ معناها الآبار ومفردها (عد) بكسر العين ، والعد فى الفصحى (بكسر العين أيضا) هو مورد الماء الجارى الذى لا ينقطع ٠ وقول الشاعر (جامة اللعداد) أى الآبار التى تجمع الماء الكثير ٠ ويقال فى الفصحى (جم البئر) اذا تجمع ماؤها وكثر ، وبئر جامة أى جامعة للماء الكثير ٠

فى الشطر الثانى يتمم الشاعر المعنى الذى بدأه فى الأول ، فيقول انه ـ بعد أن كان لديه ثروة كبيرة من الأبقار ـ باع سيفه الذى يسميه (أب نامه) ، وهذه كنية أخرى ٠ وانما باع سيفه لشدة حاجته الى المال ، باعه بثمن بخس ، هو قيمة عشرة أمداد من الذرة ٠

ثم أثارت هذه المفارقة عجب الشاعر من الدنيا فأورد فى الشطرين الأخيرين حكمة حزينة تعبر عن حال الدنيا • فهى ان أقبلت على المرء يسهل قيادها ولو بخيط العنكبوت ، وان استعصت عليه ، فانها تقطع سلسة الحداد مهما يحاول اقتيادها اليه • وليس فى هذين الشطرين ما يبدو غريبا عن مألوف القارىء العربى الا ابدال الطاء تاء فى «خيت» يريدون الخيط • ومثل هذا الابدال شائع فى اللهجة السودانية فى عدد من الألفاظ ولعله يطرد اذا جاوزت الطاء خاء أو غينا • وأنا أستبعد أن يكون مثل هذا الابدال من تأثير عجمة محلية • وله على كل حال نظائر فى بعض لهجات اليمن الحديثة (فى منطقتى تعز والحجرية) •

القطعة الثالثة : نظمها الحاردلو فى الطور الأخير من حياته ، وهو على فراش مرضه الأخير :

« زمل القدرة جين وفى الوطا ما ختن
طارن لى السما ومتل القمارى استن
الجود والحيا من العقول اتختن
طال الشوق على الوادى آب عيوشن شتن »

هاهنا تصوير شاعر بدوى ، يستوحى صوره من واقع حياة البادية والأساطير الشائعة فيها • فمن ذلك أسطورة تقول : ان المرء اذا دنا أجله جاءت من العالم المجهول « ابل القدرة الالهية » ، وارتفعت فى الفضاء ، وظلت رابضة بين السماء والأرض ، فى انتظار حشرجة الموت حتى تخرج الروح ، وحينئذ تهبط الابل ، فتحمل روح الميت وتتجه بها الى العالم الآخر • وهذا ما أشار اليه الشاعر فى قوله : زمل القدرة جين وفى الوطا ماختن (أى ابل القدرة جئن وفى التراب ما وضعن (أرجلهن) ، هذه جمال القدرة الالهية قد أتين من العالم المجهول ولم يضعن مناسمهن على التراب بل طرن الى الفضاء فى انتظار روح الشاعر وهو على فراش الموت •

وفى الشطر الثانى يتمم هذه الصورة فيقول ان هذه الجمال قد طارت (ويستخدم نون النسوة وهى عادة شائعة فى اللهجة السودانية) الى السماء واصطفت مثل طير القمارى •

والشاعر يفارق الدنيا ساخطا على أهلها • فقد انتزع الجود والحياء من نفوس الناس ، وصارت الحياة فى نظره كريهة منفرة ، فهو لن يأسى على فراقها ، اللهم الا ذلك الوادى الخصيب الذى عاش فيه الشاعر ، وتعلق به ، وهو وادى البطانة ، (أب عيوشن شتن) أى الذى تشتت فيه الذرة وانتشرت على أرضه الخصيبة •

وأصالة لهجة الحاردلو فى عروبتها تقودنا الى فن الحاردلو : أعنى الوزن الشعرى الذى نظم فيه ، والموضوعات والصور الشعرية التى صاغها • أهى أصيلة فى عروبتها أيضا ؟

أشعار الحاردلو كلها تقريبا منظومة على وزن يعرفه السودانيون باسم « الدوبيت » وهو اسم لاينطبق على المسمى تمام الانطباق • فالدوبيت كلمة مركبة من (دو) الفارسية ومعناها (اثنان) وبيت العربية • فالدوبيت هو البيتان •

ومن الواضح البين أنه لا صلة اطلاقا بين الوزن الذى نظم فيه الحادلو وبين ما نعرفه من الدوبيت الفارسى الذى استعاره بعض شعراء العصر العباسى ونظموا فيه • ونود أن نرجع بالقارىء الى القطع الثلاث التى أوردناها فيما سبق للتأمل فى وزنها • وسيجد أنه مختلف فى جوهره عن وزن الدوبيت الفارسى المعروف • وبالتأمل نجد أنه عبارة عن رجز عربى صميم ، يختلط أحيانا بوزن الكامل ويسبق تفعيلات كل شطر منه مقطع زائد فى أغلب الأحيان (أو مقطعان فى النادر) • واذا رجعنا الى دوبيت الحاردلو كله ، فسوف نجد نفس الوزن ونفس المقياس : هو صورة من الرجز العربى الأصيل •

أما نظام القافية فى هذا الرجز ، فهو يذكرنا فعلا بتأثير فارسى • فالدوبيت السودانى – فى الغالب – ينقسم الى رباعيات ، كل رباعية تتألف من أربعة أشطار ، تحمل قافية واحدة • وهذه الأشطار الأربعة تؤلف بيتين اثنين ، وهذا يصدق على معنى الدوبيت • وهذا يعنى أن لفظ الدوبيت ينطبق على نظام التقفية وتجميع أبيات المنظومة فى رباعيات • ولكنه لا ينطبق على جوهر الوزن اذ أن الوزن كما قلنا ليس الا رجزا عربيا صميما •

والرجز – منذ الجاهلية – هو الوزن الشعبى الأصيل بين أهل البادية • واذا عرفنا أن قبائل ربيعة بن نزار فى الجاهلية والاسلام ، كانوا من

الرواد الأوائل الذين عرفونا بفن الرجز ، وكان منهم أول من طول الرجز، أدركنا عظم نصيب بلاد اليمامة فى تاريخ هذا الفن ، وأدركنا أيضا أن المؤثرات الفارسية على شرقى شبه الجزيرة العربية ، كانت أمرا طبيعيا بحكم المجاورة والاتصال • ولذلك فان اقتران الرجز العربى الصميم ببعض المؤثرات الفارسية فى الدوبيت السودانى ، واتصال قبائل شرق السودان ومنهم الشكرية ببنى ربيعة سكان اليمامة القدامى ، كل ذلك يرجع ان يكون هذا الوزن الشعبى بعنوانه وطريقة تقفيته قد توارثه أحفاد ربيعة بن نزار الى ما بعد هجرتهم من بلادهم الى وادى النيل •

وللحاردلو من هذا الدوبيت منظومات تتفاوت طولا وقصرا ، منها منظومة « مسدار الصيد » وتبلغ ستا وثلاثين رباعية • ومنظومة أخرى تسمى « مسدار المطيرق » تبلغ احدى وعشرين رباعية • والى جانب هذين منظومات منها ما لا يتجاوز الرباعية الواحدة أو الرباعيتين •

والمسادير (مفردها مسدار بضم الميم) فن مألوف فى الشعر الشعبى السودانى ومنها ما يتناول وصفا لرحلات الصيد يستعرض فيها الشاعر مشاهدها وأحداثها •

وكلمة مسدار معناها الحكاية وأصلها • وقد تكون لغة فى (مصدر) أو من مقلوب (سرد) العربية •

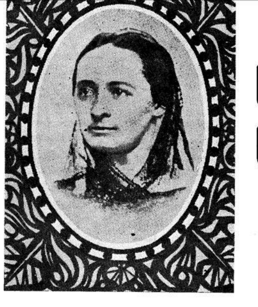
ومن المفيد لدارسى الشعرالعربى القديم، والجاهلى منه بخاصة ، أن يدرسوا المسادير الاستعراضية فى الشعر الشعبى السودانى • ونعتقد أنها تلقى ضوءا كاشفا على كثير من المعانى والتركيبات التى وردت فى الشعر العربى القديم ، لا سيما المعلقات • وربما أفادتنا المسادير فى كشف وجوه من الارتباط والتسلسل فى بعض القصائد الجاهلية التى تتناول وصفا استعراضيا لحيوان الصيد • هذا بالاضافة الى ما نجده من مشابه واضحة بين الشعرين فى وصف المرأة والحيوان ومشاهد الطبيعة والاسترسال فى الوصف وغير ذلك •

وصفوة القول ان شعر الحاردلو ، وهو النموذج الخالص للشعر الشعبى فى السودان ، هو شعر عربى ، صاف فى وزنه وموضوعاته وصوره •• هذا بالاضافة الى أن الشاعر نفسه ينتمى الى سرة عربية وقبيلة عربية •



بوزينا نمكونا

الكاتبة التشيكوسلوفاكية



بقلم : محمود عالى حسنى

جلس فرنسوا جوزيف ـ امبراطور النمسا ـ فى يوم من ايام شهر يناير ١٨٦٢ قلقا ينتظر اخبارا من ادارة الامن . ووصله التقرير الذى كان ينتظره ـ فاطمأن باله ، اذ جاء فى هذا التقرير انه قد ووريت التراب ، فى ذلك اليوم ، رفات المـرأة الكاتبة التشيكية بوزينا نمكونا دون أن تقع اية اضطرابات، ودون أن يختل الأمن . وكان هذا التقرير الذى رد الى الامبراطور المذعور روحه ، خاتمـة تقارير البوليس النمساوى التى داب على رفعها الى جلالته طوال العشرة الأعوام الأخيرة وقد احكم خلالهـا مراقبة تلك « المرأة » مراقبة سرية دقيقة يحصى عليها حركاتها ويتجسس على نشاطها .. الى أن اراحت بموتها جميع هؤلاء الذين كانوا يعملون لها الف حساب ابان حياتها ، بله ساعة مماتهـا . وسير بنعشها بعد ظهر ذلك اليوم الذى اشـتد صقيعه ، وحوله جم غفير من الطلبـة يحملون المشاعل ، فى حين مشى خلفه كثير من أهل مدينة براج .. وخرج الكل يشيع رفات تلك التى اجمعت تقارير بوليس فينا على وصفها بأمراة الاساطير . فمن تكون هذه التى وصفت كذلـك وقد قضت نحبها وهى لم تتجاوز الثانية والاربعين ..؟! من اين قدمت ، وماذا قدمت للحياة الأدبية والوطنية التشيكية ، وما هو دورها فى الانبثاقة الفكرية التى اخذت تغمر أوروبا فى تلك الحقبة من التاريخ ؟..

* * *

تحتفل تشيكوسلوفاكيا فى هذه الايام بمرور مائة عام على وفاة كاتبة كبيرة وشاعرة عظيمة ووطنية مثالية ، وهى التشيكية « بوزينا نمكونا » ـ هذه التى اذا اتى ذكرها على السنة شعراء تشيكوسلوفاكيا نعتوها بأنها « سيدة الكل » معربين بذلك عن مبلغ ما يكنونه لها من مودة وتقدير . ولهذا يتفانى أبرع مثاليهم ورساميهم فى تخليد ذكراها سـواء أكان نحتا فى الحجر أم رسما بالألوان ، مستوحين فنهم من قسمات وجهها الانسانى المعبرة . كما يتسابق ادباؤهم فى كتابة سيرتها فى مختلف مراحل حياتها ونضالها . ذلك أن الشعب التشيكى أصبح يعرفها كل المعرفة ، وغدا يحبها أعمق الحب ، لأنه يرى صورته منعكسة فيها كما لو كانت مرآة امينـة مصقولة يرى فيها آماله وجهاده . ولو أن مكانتها هذه لم تعرف لها تماما الا بعد أن ودعت الحياة .. فقد اخذ مجدها يعرف ويزيد ويزدهر مـع مرور الزمن ، وتعمقت جذوره ، وأخذ ينتشر كما لو كان دوحة كبيرة امتدت فروعها الى خـارج حدود وطنها .

وانه اذا كان من الجميل حقا أن يخلد بلد ما ذكرى من يكونون قد برزوا من ابنائه فى ميدان من ميادين الشرف ، فلعل ميدان القلم والراى والنضـال الفكرى يعتبر من أهم ـ بله أهم ـ ميادين الشرف التى يتأتى للناس ان يعملوا فيها من أجل رفعة بلادهم .. لا سيما اذا كانت بلادهم تجتاز مرحلة مريرة وهى تجاهد فى سبيل استرداد حريتها واستعادة مكانتها ، كما كان حال تشيكوسلوفاكيا التى اخذ نضال ابنائها ـ ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر ـ يزيد ويتضاعف فى سبيل استردادهم شرفها وحريتها اللذين فقدتهما منذ مائتى عام سبقت . ذلك ان مملكة بوهيميا ـ وهى الوطن الأصلى للتشيك ـ كانت فقدت استقلالها فى حدود سنة ١٦٠٠ . وهل القرن التاسع عشر وهى جزء من الأجزاء المتنافرة التى يتكون منها عرش فرنسوا جوزيف عاهل النمسـا ، الذى لم يقتصر على أن يحكم شعبه الالمانى فحسب ، وانمـا عدة من الشعوب المختلفة التى لكل منها تاريخ ومشـاكل وامانى » . كان هناك المجر والتشيك والسلاف والبولنديون والكروات والرومانيون وغيرهم .. وتململ الكرسى الذى كان يجلس عليه .. وكانت ثورة سنة ١٨٤٨ . واستطيع اخمادها قوة واقتدارا .. ولكن بقيت لها نار خبيئة تحت رمادهـا فى انتظار اى ريح تهب عليها لتتأجج من جديد . وقد قدر لشابة ذكية جميلة من بنات الشعب التشيكى نبتت فى البؤس من أم خادمة صغيرة ومن اب عامل فى اسطبلات قصر تاريخى كبير ، قدر لهذه الشابة أن تسهم فى هب تلك الريح الطيبة المدمرة التى اطاحت بعرش من تلك العروش المعتدية ، فذهبت مع الريح الامبراطورية النمسوية ، واسترد كل شعب من شعوبها حريته واصبح سيد نفسه .

تلك الشابة هى الأديبة ، الشاعرة الكاتبة ، « بوزينا نمكونا » . وقد ولدت فى احدى ضواحى مدينة فينا فى فبراير ١٨٢٠ ـ فى عهد مترلينك ، مستشار النمسـا ومن أقوى سياسيى أوروبا . واسمها فى الأصل باربورا بانكلوفا . ولم يسجل اسم ابيها فى شهادة ميلادها ، اذ لم يتم زواج ابويها الا بعد مولدها بستة شهور دون احتفال على غير العهد فى مناسبات الزفاف .. وكان ابوها يعمل فى اسطبلات اقطاعى كبير هو الكونت الالمانى كـارل رودلف شولنبرج ، وكانت زوجتـه ـ دوقة ساجان ـ احدى غانيات العصر . كانت من قبـل زوجة للأمير الفرنسى روهان ، ثم زوجـة الدوق الروسى قاسيلى تروبسكى . ثم تزوجها صاحب هذا القصر التاريخى ، وغدت خليـلة مترلينك ، فصديقة القيصر الكسندر الاول . وشهد القصر بمبانيه المتناهية فى الفخامة ، وبحدائقه الغنـاء المترامية الاطراف بما فيها من اشجار نادرة ومن نافورات مياه ساحرة ـ شهد المؤتمر الذى عقده ساسة النمسا وبروسيا والروسيا فى سنة ١٨١٣ ، هذا المؤتمر الذى مهد لانهزام نابليون بالقرب من ليبزج . وشهد بعد ذلك عديدا من اجتماعات كبراء وعظماء ذلك العصر . وقدر لهذه الطفلة ان تعيش بالقرب من هذا القصر الاقطاعى . وتفتحت عيناها على تناقض فى الحياة ليس بعده تناقض . فبينما كان عامة الشعب يشقون فى ادنى درجات حيـاة الكفاف ، كانت الحياة على بعد خطوات صاخبة غاية فى الترف الخيالى . وعلى هذا قدر لها منذ جاءت الى هذه الدنيا أن تلمس الفوارق المذهلة بين حياة السادة وحياة سائر البشر . وكانت ترى الدوقـة صاحبة القصر تملك كل شىء ، فى حين كانت أمها لا تملك شيئا .. وكان لهذا أثره العميـق فى الانطباعات التى رسبت فى خيال اديبة الغـد ذات الحساسية الفنية الفريدة ، ممـا كان له أثره فى مؤلفاتها القادمة .

ولم يكن هذا ، وحده ، لون البؤس الذى شقيت به فى طفولتها . ذلك انها ، فى تلك السنوات الاولى ، لم تستشعر فى صدر أمها ـ تيريزا نوفوتنـا ـ حرارة الحنان الاموى . وقد يكون مبعث هـذا الحرمان غير الطبيعى أن مولدها المفاجىء كان ثمرة مغامرة عاطفية . ولهذا قضت تلك الأم حياتهـا ، بعد ذلك ، متزمتة صارمة الطباع ، ترتدى ملابس ربات الخدور وتتطبع بطباعهن .. وعلى العكس من هذا كان ابوها ، يوحنا بانكل ، مع كثرة تغيبه بسبب انصرافه الى عمله فى القصر ، كان يعوضها عن ذلك بما كان يحبوه بها من عطف وحنان بالغين .

وانتقلت الأسرة ـ عقب ولادة المولودة الجديدة ـ من فينا الى راتبوريس ، حيث هذا القصر الاقطاعى فى بوهيميا الشرقية ، والقريبـة من « تشيكا سكاليس » . وعلى هذا فقد أعادت فينا الجوهرة الثمينة الى وطنها الأصـلى فى الارض التشيكية الصميمة ، هذا الوطن الذى كم أضـاع من أبنائه الذين كانوا ينزحون منه الى فينا لينسوه فيها .

ونزلت الأسرة ، التى اخذ مركزهـا الاجتماعى يتحسن شيئا فشيئا ، فى منزل صغير بالقرب من القصر الكبير . ولقد خلد هذا المنزل ، فيما بعد ، فى أهم مؤلفات هذه التى كان مقدرا لها أن تصير من أكبر كتاب وشعراء التشيك ، وهى قصة « الجدة » التى سجلت فيها ذكريات طفولتها .

ودخلت الطفلة الصغيرة المدرسـة الابتدائية فى « تشيكا سكاليس » . وهى المدرسة الوحيدة التى عرفتها فى حياتها والتى لم تتعلم فيها الا ما يعينها على القراءة باللغة الالمانية . كما تلقت دروسـا فى التدبير المنزلى . وكان هذا وذاك هو غاية ما يتأتى لمثلها أن تتزود به من العلوم والمعارف . ولهذا ، طالما كانت تشكو ، بعد ذلك ، من عدم كفاية ما تعلمته . على انها كانت فى الوقت نفسه فخورا بما استطاعت هى ان تحصله بفضل مجهودهـا الشخصى الذى اتاح لها ان تثقف نفسها بنفسها . بل لقـد استطاعت ، بمفردها ، ان تتعلم الكتابة بلغتهـا القومية . وامام هذا الاستعداد ، أرسلها أبوها الى احد القصور القريبة لتكمل تعليمها على يد أمينة . وعادت فى سنة ١٨٣٣ وهى ناهد ذات جمال فتان وطباع حادة ، بعد ان قرات ووعت الكثير من الكتب الرومانتيكية والكلاسيكية ومؤلفات كتاب المانيـا الحديثة . ولم تكتف بهذا . بل أخذت ، بعـد عودتها ، تتردد على مكتبة قصر « راتيبورس » ملتهمة كل ما يقع تحت يدها من الكتب الموجودة بها . واصبح الكل يهيم بصحبة هـذه القارئة الجميلة ذات الخيال الخصب . وأثارت ملاحتهـا الفتنة بين الشباب والرجال ، سواء القريبون من القصر أم البعيدون ، خاصة بين ضيوف الدوقة من النبلاء انفسهم .. ولهذا رات أمها — وذكرى مغامرتها القديمة فى فينا حية فى فؤادها لا تبرح بالها — رات أن خير ما تفعله بهذه الابنة ناميـة الجسم ، مكتملة الانوثة ، العطشى ابدا الى الحب ، هو أن تبكر بتزويجها . وتم فعلا ، فى سنة ١٨٣٧ ، زواج باربورا بانكلوفا من « يوسف نمك » وهـو موظف يكبرها بحوالى خمسة عشر عاما . وكان حظ زوجها من التعليم المدرسى أوفر من حظها ، اذ كاد أن ينتهى من دراسته الثانوية لولا انه كان مثلها وطنيا تشيكيا يدين بالديمقراطية ، فعوقب بتجنيده ثمانية أعوام ، ثم رقى الى رتبة الشاويش، الا انه لم يستمر فى السلك العسكرى بل توظف فى وزارة المالية . واستلزمته هذه الوظيفة أن ينتقل من مكان الى آخر . ولولا هذه التنقلات ، لما اتيح لأديبة الغد أن تعرف كثيرا من مدن وقرى وكفور بوهيميـا وسلوفاكيا ، وأن تتعرف الى مواطنيهـا فى تلك النواحى وان تستشعر آمالهم وآلامهم . وعلى هذا ، يمكن ان يقال بأن زوجها قد أسهم بطريق غير مباشر فى تحقيقها لرسالتها الكبرى .

على أن هذا الزواج لم يكن موفقا . فانه علـى الرغم من التوافق بين الزوجين فى الميول الوطنية ، وعلى الرغم مما أثمره هذا الزواج من اربعة أولاد كانوا قرة عينها ومحل رعايتها ، فانها لم تكن سعيدة مع زوجها . وانتهى هذا الزواج ، فيما بعـد ، بالانفصال . وقد كتبت بعد عشرين سنة من زواجها تقول :

« لقد كنت اتخيل الحياة جميلـة وادمه الى جـوار زوج محبوب !. ولكن للاسف ، لم يكن هذا من نصيبى .. »

وفى قصتها « الناس الفقراء » ، وصفت اكمل وصف ، المدينة التى امضت فيها شهر عسلها المر . ورسمت شخصية احد أبطال القصة — وهو يعقوب هالينا — وهو جندى كبير ذو قلب كبير ، معارضـة بها شخصية زوجها — وهو الجندى القديم ، أيضا، ولكن ذو القلب القاسى .

وانتهى بها المطاف بعودتهـا الى فينا مسقط راسها . وكان والدها قد غدا الحوذى الخاص لدوقة ساجان ، التى كانت طلقت حديثا . ولم تقتصر على زيارة قصور ومتاحف تلك المدينـة الكبيرة ، بل راحت تمعن النظر وتدقق فى حيـاة عامة الشعب التشيكى ، خصوصا حياة الخادمات اللاتى كان يخيل اليها انها ترى بينهن صورة أمهـا ماثلة امامها ، فكانت تقول :

« كم منهن يتلف هنا كل يوم ويفقد طلاوته ! وليس هناك من يشعر بالامانة التى تدفعه الى الاهتمام بهن وتبصيرهن بالهوة السحيقة التى تنتظر أن يتردين فيها وفى كل سهولة »

وكان لا يفوتها أن تعنى بمثل هذه المشاكل التى تقع تحت عينيها الواعيتين ، وأن تدرسها فى مكانها.

واخذت تغشى المحافل العامة ، وتتعرف الى أهل الصدارة من رجال الأدب والفلسفة والسياسة . فاشتركت فى جمعية « ماتيس تشسكا » الوطنية . وتألقت فى أبهى جمالها وهى ترقص فى «بال زوفين» المعروف اليوم باسم « سلوفانسكى أوستروف » . وبهرت الشيوخ قبل الشبان ، بين النساء والرجال .. وكان هناك طبيب قد أشرف على العنـايـة بصحتها فى وعكة سابقة ، وهو الدكتور « تسشكا »

وهو طبيب ممتاز ، أخذ يلاحقها فى مثابرة وصبر طامعا أن يفوز بقلبها .. ولكن لم يكتب له النصر فى هذا المضمار ، اذ فاز بذلك طالب طب وفلسفة وهو الشاعر « نبسكى » . وكان يكبر مدام نمكونا الجميلة الظريفة بعامين . وهو الذى شجعها على كتابة الشعر ، وكان يصلحه لها . وهو الذى اقنعها بمساواة المرأة فى الحقوق للرجل ، على خلاف ما كان سائدا وقتذاك بين الناس . واخيرا ، هو الذى أطلق عليها الاسم الشاعرى « بوزينا » — أى « بياتريس » .. وكان يخيل اليه ان بينه وبين شاعر فرنسا الكبير « الفريد دى موسيه » أوجه شبه متعددة . ولهذا كان يفكر فى أن يخلق منها « جورج صاند » تشيكية !..

وقامت برحلة مع « نبسكى » ، عادت بعدها لتكتب أول ديوان لأشعارها . وقد نشرته تحت عنوان « الى النساء التشيكيات » . وكانت تلتهب فى هذه الاشعار جذوة غرامها الجارف الاول . كما انطوت تلك الاشعار على نقد لاذع لما كان سائدا وقتذاك من التقاليد والآراء التى تحكم العلاقة بين المرأة والرجل . وذهبت فيها الى تسفيه الحياة الزوجية التى لا يدعمها الحب . وانتهت الى نداء وطنى الى المرأة التشيكية تحثها فيه على أن تنهض وتنشر جناحها وتدخل مناضلة فى معركة تحريرها . وما من شك فى أن روحها التى طورها الحب هى التى دفعت بها الى الثورة على النظام «البورجوازى» القائم وقتذاك . ولقد كتبت الى زوجها ، بعد ذلك بسنوات وبعد أن كابدت كثيرا من محن الحياة ، تقول :

« انه لتتأجج فى قرارة نفسى ، ومنذ صباى ، رغبة ملحة فى المعرفة . أريد أن أعرف كل ما هو أحسن وكل ما هو أسمى . أى كل ما لم أعثر عليه حولى . ذلك انى أحس بمقت كل ما هو سوقى ، وبالنفور من كل ما هو فظ .

« وان قليلا من النساء شعر بما شعرت به أنا من وجوب تقديس كرامة الزواج . ولكنى فقدت ، ومنذ وقت طويل ، الايمان بهذه الكرامة . اذ لا يعدو ذلك الكذب والخيانة والعبودية الرخيصة والالتزامات الاجبارية .

ان قلبى كان عطشا الى حب عظيم . وكنت فى حاجة الى الحب حاجة الزهرة الى الندى . وللاسف ، لقد اخفقت فى العثور على عاطفة مماثلة لتلك التى كنت أحسها ! لقد تحكمت فى جسدى ، وفى حركاتى ، وفى اخلاصى .. بينما كانت رغباتى بعيدة جدا ، وهى تتجه ناحية اخرى لم أكن انا نفسى أدرك كنهها !.. »

وتلك الرغبات الطامحة التى عجزت حتى هى عن أن تدرك كنهها ، لم يحققه لها لا حب الوطن المتغلغل بين جنبيها ، ولا حرارة عقيدتها الدينية ، ولا ما وثقته من علاقات واتصالات برجال الدولة وبرجال الفكر ، بل حتى ولا عاطفة الأمومة وحدبها على أطفالها — فقد كانت جذور تلك الرغبات ثورية .

ولحقت بزوجها فى براج . وكانت أولى رحلاتها اليها . وتعرفت هناك بصاحب مجلة «تشسكافسيلا» ونشرت فيها أولى أساطيرها ، وفازت بتقدير الثقات من النقاد . وقامت بعدة من الرحلات ، كتبت بعدها سلسلة جديدة من حكاياتها الاسطورية وجاءت عملا أدبيا رفيعا ذا أناقة فنية نادرة وذا أسلوب رائع . ومن تلك الحكايات : « سيدة المياه » و « سندريلا » وغيرهما .

وذهبت بعد ذلك الى الريف . واحست بالمتعة فى ريف « شوديسكو » بحقوله الرحبة ، وطبيعته الساحرة ، وسيماء أهله السمحة الأصيلة . ولم تبحث هناك عن الفولكلور فحسب ، وانما عنيت ايضا بدراسة حياة السكان الاقتصادية والاجتماعية وكانت أحاديثها معهم بمثابة تحقيقات مستملحة ، وكانت ترسلها الى جرائد « براج » . كما نسجت منها ايضا مواضيع لقصصها القصيرة — ومنها : « صورة الريف — كارلا — القرية القابعة عند سفح الجبل » . كما أوحت اليها بكتابة « حكايات وأساطير » ، وهى عبارة عن خواطر فنية ، نبعت لها من القصص الشعبية التى كانت تسمعها .

وانتقلت مع زوجها الى بلدة اخرى نائية بالقرب من الحدود ، فقد عين فى وظيفة أخرى بسبب نزعاته الوطنية التى لم يكن يستطيع — تماما مثل زوجته — اخفاءها . كما كان لهذه نشاط ملحوظ وهى تعمل على بعث لغتها الأصلية ونشر التعليم القومى . وكانت المذاهب الجديدة ، والآراء الجريئة التى اخذت ترى النور مع مطلع القرن التاسع عشر ، كانت قد بدأت تلهب الشعوب المختلفة التى تتألف منها الامبراطورية . وما كانت رءوس الحراب المستندة اليها الحكومة الاستبدادية بمستطيعة أن تحول دون انتشار تلك الانبثاقات الفكرية فى ارجاء الامبراطورية وعلى الرغم من أن بوهيميا كانت هيكلها الاقتصادى ، الا أنها لم تكن تشغل فيها لا المركز السياسى ولا المركز الادبى الذى يمكن أن يتناسب مع أهميتها تلك . ومن ثم كانت حرارة اندفاع التشيك فى ثورة شعوب الامبراطورية عليها فى سنة ١٩٤٨ . وتحمست الكاتبة لما بلغتها أخبار الايام الثورية المجيدة التى كانت تحياها براج . فأسرعت اليها مرتدية الملابس القومية .. ووصلتها ونيران المدافع تندلع فيها .. واخمدت الثورة دون أن تحسم أهم المشاكل التى ألهبتها . ونقل زوجها الى بلد آخر . ولاحقت فتنة

جمالها – جمال الجنيات الساحرات – لاحقت الناس أينما حلت . وممن تعرفت بهم هناك الشاعر الصحفي « كلاسل » ، الذى كان يبشر بالاخـوة الاشتراكية الكبرى. وكان من آثار الثورة القضاءعلى العهد الاقطاعى . وأفاد الفلاحون من ذلك بشراء المتيسرين منهم لما تنازل لهم عنه سادتهم الاقطاعيون السابقون . وتطورت طريقة الزراعة الاقطاعية الى راسمالية . كما دخلت الآلات الميكانيكية المصانع ، وغدت سيدة الموقف . ودخلت الحياة طبقة جديدة من البورجوازية ، والى جانبها طبقة كبيرة من العمال « البروليتاريا » . وتحالف الملاك الجدد من أعيان التشيك مع أصحاب الاملاك الالمانيين القدامى .. فخانوا بذلك الثورة . ولهذا ، هضمت الكاتبة الشعبية الكبيرة ما كان « كلاسل » يبشر به من الاخوة الاشتراكية الكبرى . اذ اتفق هذا مع ماكان لها – مما وعته من احوال مواطنيها – من اشتراكية خيالية انجذبت اليها بحكم ميولها الى العدالة فى توزيع الحقوق . وتأملت فى العلاقات بين الاغنياء والفقراء . وانتهت الى ان اغتناء البعض ، نتيجته الحتمية افتقار الآخرين . وانصب جام غضبها على كل ما فى المجتمع من دنس ودنايا . وحاربت استعباد المراة والطفل ، ورفاهية الاغنياء وتفاخر البورجوازية الصغيرة ، والرياء والدعارة ، والمضاربة فى البيع والشراء لحساب افـراد معدودين . وتبودلت بينها وبين « كلاسل » رسائل عرفت فيما بعد باسم « خطابات الاخت لودينكا » ، وقد أثارت تقدير واعجاب نفر من زعماء الراى لم يلبثوا ان يتحمسوا لها .

ونقل زوجها بعد ذلك الى المجر . ولم تصحبه هذه المرة. وكان هذا فى الواقع بدء الانفصال بينهما. ولزمت « براج » مع أطفالها . وأوقف زوجها عن العمل . وبدات عهد نضال قاس مع الفاقة والبؤس ودفعت بها الحياة الى أن تصبح كاتبة محترفة .. لتوفر لقمة العيش لها ولاطفالها . وتنكرت لهـا الأيام . فصدمت أكبر صدمة بوفاة ابنها البكر . وانحلت أواصر صداقات قديمة ، واستبدلت بهـا صداقات جديدة وثقها جمالها الذى كان لا يزال فى بهائه لما يذبل . ومدت لها هذه الصـداقات يد المساعدة التى أصبحت – مع دوام الضيق – غير مجدية .. اذ لم تعد ان تكون نجدات وقتية لهموم مزمنة يزيد ثقلها يوما بعد يوم !.. حتى لقد بات الحساء – والحساء فقط – غاية ما يمكن ان تناله من العطف عليها .. واضطرت ، ذات مرة ، الى التخلف عن حضور حفلة شاى ، دعيت اليها فى أحد النوادى النسوية لأن حذاءها الوحيد كان عنـد الاسكاف يصلح نعله .. وودت ، مرة ، لو استطاعت قبول وظيفة رفيعة لسيدة غنية انتهت بها المانيخوليا الى مصحة الامراض العقلية ،لولا أن تكوين جسدهـا الضعيف لم يسمح لها بذلك .

وككثير من المسائل التى يكون لها وجه آخر ، كذلك يمكن ان يقال انه كان للمتاعب التى كابدتها جانبها الحميد . فقد انطلقت الى الكتابة فى مثابرة وجد بعد ان أصبحت حياتها فى هـذه الفترة – ككاتبة محترفة – عبارة عن كفاح الام التى فرض عليها أن تقوم بأعباء الحياة . وكتبت احسن ماكتبت وهى مريضة ، بالاضافة الى متاعبها !. فكتبت فى سنة ١٨٥٤ روايتها الخالدة « الجدة » ، هـذه القصة التى تعتبر على رأس شوامخ الادب التشيكى فانه اذا كان هناك من لم يقرأ رواية « الخطيبة التى بيعت » لمؤلفها « بوريس سيموتينا » ، فانه كذلك لا يوجد هناك من لم يقرأ رواية « الجدة » لمؤلفتها « بوزينا نمكونا » .. وقد خلدت فى قصتهـا هذى ذكرى جدتها لامها التى كانت لا تزال محتفظة فى ذاكرتها بصورتها منذ زارتهم وهى طفـلة فى الخامسة من عمرها . ولم تكن تعرف قيمة هـذا العمل العظيم الذى خطه قلمها فجاء أروع ما كتبت. وقبل احد كبار الناشرين هذه القصة التى ما أن طبعت حتى لاقت نجاحا مفرحا ونفذت طبعتهـا الاولى سريعا . واحست وهى ابنـة الخامسة والثلاثين ربيعا ولا يزال جمالها رقيقـا أخاذا ، وصوتها عذبا وعيناها حالمتين ، ذات الوجه النبيل القسمات وذات القوام الرشيق – احست بالسعادة ترنو اليها من جديد .. فحفزها هذا على أن تتابع الكتابة ، فكتبت « القرية القابعة عند سفح الجبل » و « الشقيقات » و « روزاركا » و « بارا » ، البنت البرية » و « الفصول الاربعة » و « الناس الفقراء » و « حول فنجان من القهـوة » و « الاساطير السلوفاكية » الخ .. الخ ..

وما من شك فى أن متاعب حياتها وشظف عيشها كانا السبب الرئيسى فى تتابع هذه المؤلفات السريع . وكانت الانطباعات الراسبة فى ذاكرتها منذ طفولتها وبسبب انتقالاتها وتجاربها فى صباها وشبابها – كانت هى المعين الذى تستقى منه شخصيات ووقائع قصصها الانسانية التى كان طابعها الطيبة والتسامح

والايمان بسيادة المحبة وسمو النفس فى علاقات الناس بعضهم ببعض . وكتبت مرة تقول :

« لقد صادفت فى حياتى كثيرا من الآلام ، ومنيت بخيبات أمل مريرة ! ولطالما وجدت انى أقف على حافة اليأس . بيد انى لم أفقد قط لا ايمانى بالانسانية ، لا ، ولا محبتى للناس ! » .

ذلك انها كانت تنشد دائما المثل العليا ، وتبشر بها فى كتاباتها . وكانت تؤكد أن غاية ما تتمناه هو هو الا تجد لغير العدالة والانسانية مكانا فى هذا العالم ، ولكم شقيت فى سبيل تحقيق هذا الحلم الجميل . اذ كانت تبدأ بنفسها فتفرض عليها التزام التمسك بمثلها العليا التى تنادى بها .. بينما باقى البشر ، بشر كما هم . وكما كانت لا تجهل .. ولكنها كانت تؤمن بأن الايحاء بنسبة الخير الى البشر ، ينتهى بالبشر الى تعشق الخير .

كتبت مرة الى ولد من أولادها ـ وعلاقتها بزوجها بالغة غاية السوء تقول :

« لو أن أباك عاملنى كامرأة ولم يعتبرنى أمة مماوكة له ، لكنت، احببته ولعشنا سعداء الى آخر أيامنا ـ ولكن حذار أن تنقلب عليه من أجل هذا ـ فانه أبوك على كل حال ، وهو ولى أمرك بالرغم من كل شىء . واذن ، لزام عليك أن تعامله كأحسن ما يعامل الاولاد آباءهم . وانكم متى صرتم ـ أنت واخوتك ـ فضلاء ، كان هذا خير عزاء لى وأحسن ما تستطيعون أن تجازونى به .. »

على انها لم تكن ، فى الوقت نفسه ، بغافلة عن ان الحزم مطية الناس الى حسم الشر . فقد كتبت الى صديقة لها تقول :

« لن يتأتى لك أن تتصورى فوادح الدهر التى تخيم على الفقراء ! صدقينى ، ان كلاب الطبقة الارستقراطية ـ مهما جاعت ونهش السعر أمعاءها ـ لتعاف الطعام الذى يتبلغ به الفقراء راضين ! »

« وانه ليحز فى نفسى أن أرى الاغنياء يقذفون بالذهب قذفا فى سبيل ملذاتهم ، وعلى موائد الميسر ، وثمنا لبهرج تافه ـ فى حين يتضور الفقراء جوعا . فاين ، بربك ، هى العدالة .. وأين المحبة التى بشر بها السيد المسيح .. »

« واليس من السخرية ، حقا ، أن يقال باننا نعيش فى عصر الحضارة ، وبأن الانسانية تتقدم !؟ »

« اننى عندما أتأمل فى هذا كله ـ فى الكائن فعلا ـ وفيما كان يجب أن يكون ـ ليدفعنى احساس متغلغل فى فؤادى الى ان أقف فى صفوف المحرومين ، خالى الوفاض ، لابين لهم كيف يستطيعون ان يمارسوا حقهم فى توزيع العدالة . ذلك أن اللصوص تسرق مستخفة مطمئنة طالما أن كلب الحراسة بعيد مشدود الى وثاقه .. ولكن الويل لهم متى فك رباطه ؟ »

ولم تطل فترة سعادتها . فقد كانت بلوتها بزوجها من اكبر أسباب شقاوتها . كان الوحيد الذى يصر فى عناد كريه على عدم الاعتراف بقدرها اذ ما كان يعنيه ان تكون من كانت طالما انها فى نظره مهملة فى القيام بخدمة البيت .. غير مستطيعة ضبط ميزانية المصروف ، يضاف الى هذا عدم اتفاقهما على طريقة تنشئة الاولاد وتربيتهم .. وكان يعتدى عليها بالضرب . وانتهى الى التقدم بطلب الطلاق . ومع ذلك ظلت تعيش الى جانبه ، ثم هجرته ، ثم عادت اليه ، الى أن اضطرت ذات ليلة الى الفرار من النافذة مهرولة الى بيت عائلة من معارفها لتحتمى عندها !. وعاد زوجها لمصالحتها ، ولكنها رفضت أن تعود اليه . وسافرت الى حيث ناشر كتبها الذى كان يعد العدة لجمع مؤلفاتها واخراجها فى طبعة شاملة . وتصادف أن لمحها ، يوما ، فريق من الطلبة فأحاطوا بها فى مظاهرة حارة ، متحمسين أيما حماس ، وهم ينشدون قطعا من ديوان أشعارها المسمى « الى النساء التشيكيات » .. بينما كانت فى حالة ظاهرة من الاعياء بسبب اعتلال صحتها . وقد اشتدت علتها الى درجة أنها لم تستطع ان ترسل بانتظام الى الناشر الاصول المنقحة لطبعة جديدة من قصتها الخالدة « الجدة » ، وتبين انها مريضة بالسرطان . ولكنها مع ما كانت تعانيه من آلام المرض ، رأت أن تقرب عن امتنانها لمدرسيها .

« الذين تنبض قلوبهم بحب الخير للناس وهم يؤدون رسالتهم السامية .. »

فنسجت من حياة مدرس فى الريف احدى قصصها الممتعة ، وهى قصة « حضرة المدرس » .. كما كتبت جزءا كبيرا من قصتها « الارستقراطى والسوقى » ، مستمدة وقائعها من حكاية أبويها .. الا أن وطأة المرض حالت بينها وبين اتمام هذه القصة .

وكان الناشر ، فى أثناء ذلك ، قد أخذ يقبض يده عن مدها بالقليل من المال كما كان يفعل من قبل ـ فزاد هذا الطين بلة حتى لم يعد عندها ما تستطيع أن تشترى به أى طعام .. واضطر زوجها الى أن يذهب لاحضارها وهى مريضة جائعة غارقة فى الديون !. وانتقل بها ، بعد ان سدد فاتورة غرفتها «بالخان» الذى كانت تقيم فيه ، انتقل بها الى شقتها ببراج والتى كانت تطلق عليها اسم « الثلاث زيزفونات » ، حيث ثوت بعد حياة قصيرة ، ولكن حافلة بما اعتصرته من عقلها وقلبها ، وقدمته راضية الى وطنها ومواطنيها . وهجعت هذه التى أقضت مضاجع رجال الامبراطورية العتيدة ، والتى صورت أحسن تصوير بؤس العمال فى المدن والقرى ووصفت علاج حالتهم . وجاء رواد الاشتراكية ، وبعد وفاتها بسنوات ، يقتفون آثار ما خططت .

حول كتاب "ذم الهوى" لابن الجوزى :



دراسة الحب فى النثر العربى

بقلم يوسف الشارونى

(١)

عنى الفكر العربى بدراسة الحب ، وقد عنيت بهذه الدراسة ثلاث فئات بوجه خاص : عنى بها الأدباء فى شعرهم ونثرهم ، وعنى بها الفلاسفة سواء عندما تعرضوا لمراتب الوجود وجعلوا الصلة بينها هى صلة الشوق أو العشق ، أو عندما تعرضوا لفلسفة الأخلاق ، كما عنى بها المتصوفة الذين جمعوا تفكيرهم بين الأدب والفلسفة . بل ان اللغويين ساهموا بنصيبهم فى هذه الدراسة ، وذلك عندما بحثوا مصدر الكلمة من ناحية ،وعندما فرقوا بين دلالات الألفاظ المختلفة المعبرة فى اللغة العربية عن هذه العاطفة من ناحية أخرى مما يعرف بدرجات الحب أو مراتبه كالمودة والعشق والهوى والشغف وما الى ذلك .

وقد تأثرت دراسة الحب لدى هذه الفئات بعدة عوامل أهمها موقف الاسلام من هذه العاطفة ، فقد نظر الاسلام الى النفس الانسانية على أنها هذه الكتلة من الأهواء والغرائز والميول ، ولكنه اشترط أن تظل هذه العاطفة فى نطاقها الفردى فلا تجاوز ذلك الى المساس بالحيوات الأخرى ، ولهذا ربط الاسلام بين الحب والعفة ، وجعل من هذين المفهومين مفهوما واحدا (١) .

ولئن لم يلتزم بعض الشعراء الاسلاميين هذا المفهوم ، فقد التزمه كل من كتب فى فلسفة الأخلاق كما نبه اليه الأدباء الذين كتبوا نثرا فى هذا الموضوع .

اما العوامل الأخرى التى أثرت فى دراسة الحب فى تاريخ الفكر العربى فكانت المسيحية ، وهى معروفة لدى العرب منذ العصر الجاهلى ، فقدكانت قبائل كثيرة ــ لها شعراؤها ــ تدين بها فىمختلف انحاء الجزيرة العربية ، والمعروف أن فكرة الحب

---

١ ــ الدكتور شكرى فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والاسلام ــ مطبعة جامعة دمشق ــ سنة ١٩٥٩ ــ ص١٧٣ .

من الافكار الأساسية فى المسيحية ، وتأثر بها التصوف الاسلامى بوجه خاص .

والى جانب المسيحية كانت هناك الثقافات الأجنبية التى عرفها العرب عن طريق النقل الى اللغة العربية فى العصور الاسلامية المبكرة ، لاسيما الثقافة الاغريقية ، ولهذا كانت آراء أفلاطون وارسطو وافلوطين فى الحب معروفة لدى العرب ، وان كانت بطريقة غير دقيقة نظرا لعدم دقة الترجمة وانتحال بعض المؤلفات اليهم والخلط فى نسبة آرائهم وآراء غيرهم من الفلاسفة الىبعضهم البعض .

ولقد أثر التراث العربى بدوره فى دراستهلظاهرة الحب فى الثقافات الأخرى ، وذلكعن طريق القالب احيانا ، كما حدث عندما تأثرت أغانى التروبادور فى شكلها واسلوبها بأشكال الموشحات والأزجال العربية فى الأندلس (١) . وعن طريق المضمون نفسه احيانا اخرى كما حدث فى قصة ليلى والمجنون عندما لقيت رواجا لدى كثير من شعراء الفرس (٢) .

اما فى مجال الأدب فهناك أولا الشعراء الذين عرضوا لهذا الموضوع اما معبرين عن عاطفتهم ، واما مقلدين غيرهم ، حتى نصل الى أسماء فى تاريخ الشعر العربى اشتهرت بالتخصص فى الغزل الذى يتدرج ما بين غزل حسى وغزل عاطفى وآراء فى الحب يبثها الشاعر خلال قصيدته ، وقد قام بدراسة هذا اللون من الشعر والشعراء كثيرون من أدبائنا المعاصرين .

---

١ ـ جوستاف جرونباوم . دراسات فى الادب العربى ـ ترجم باشراف الدكتور محمد يوسف نجم ـ دار مكتبة الحياة ـ بيروت سنة ١٩٥٩ . انظر مقالين بعنوان : رسالة ابن سينا فى العشق وصلتها بالحب المفيف فى الغرب ـ ص ٨٧ ، وأثر العرب فى شعر التروبادور ص١ ، ٢ وكذلك آنخل جنثالث بالنثيا: تاريخ الفكر الاندلسى ـ ترجمة حسين مؤنس ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة ص ٥٣٥ ، ص ٦١٣ ـ ٦١٤ .

٢ ـ الدكتور محمد غنيمى هلال : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ـ مكتبة الانجلو ـ القاهرة ـ الطبعة الثانية سنة ١٩٦٠ ـ وانظر كذلك : واصف بطرس غالى ـ تقاليد الفروسية عند العرب ـ ترجمة أنور لوقا ـ دار المعارف ـ القاهرة سنة ١٩٦٠ ص ٧٠ حيث يعرض لاوجه الشبه بين الحب العربى وحب فرسان أوربا فى العصور الوسطى ، وكذلك الدكتور عبد العزيز الاهوانى : الزجل فى الاندلس ـ معهد الدراسات العربية العالية ـ القاهرة سنة ١٩٥٧ ص ١٢٢ ـ ١٣٨ حيث يعرض لتأثير الزجل الاندلسى شكلا ومضمونا فى الثقافة الاسبانية ، ومن المعروف أن الحب كان من المواضيع الاساسية فى هذا الزجل .

اما موضوع الحب كما تناوله النثر الأدبى فكان اقل حظا من الدراسة ، فبالرغم من ان تراثنا العربى حافل بالمؤلفات التى عرضت لهذا الموضوع فى بعض فصولها أو فقراتها ، بل انه يشمل عددا لا بأس به من المؤلفات التى وقفها اصحابها على هذا الموضوع من بين مجموع مؤلفات اخرى كثيرة بحثت فى الذكاء والغباء والفراسة والأحلام والتربية والطب الروحانى أو الطب النفسانى بل فى علم النفس على نحو ماسماه اخوان الصفا فى رسائلهم . وهذه المؤلفات تعد فى مجموعها محاولات مبكرة عبقرية فى علم النفس .

ولما كان الشعر أسبق من النثر فى تناول ظاهرة الحب ـ كما هو الشأن فى الوان الأدب الأخرى ـ فقد تأثرت هذه المؤلفات بمفهوم الحب كما عبر عنه هذا التراث الشعرى السابق بالاضافة الى المؤثرات الأخرى التى أثرت فى الأدب شعره ونثره معا .

واغلب هذه المؤلفات تهدف الى تجميع عدد معين من القصائد والأقوال والقصص التى تندرج تحت موضوع واحد . فكما فعل ابو تمام حين خصص أول واكبر باب من أبواب ديوانه الحماسة فضم نخبة مما قاله العرب فى هذا الباب ، نجد ان ابن داود الظاهرى ٢٠١ ـ ٢٦٩ هـ ، ٨١٦ ـ ٨٨٤ م) قد قام بجمع نخبة من الشعر العربى العاطفى فى كتابه « الزهرة » (بفتح الزاء وسكون الهاء ، واحدة الأزهار) (١) .

وبالرغم من انه يفهم عن بعض عباراته ان كثيرا من معاصريه قد سبقوه الى التأليف فى موضوعه نفسه ، الا ان كتابه هو أول كتاب بقى لنا فى ذلك الموضوع (٢) .

كما ان « مدامع العشاق » الذى نشره الدكتور

---

١ ـ راجع مقدمة نيكل على طبعة شيكاغو لكتاب الزهرة سنة ١٩٣٢ ـ وانظر : عبد الرحمن بدوى : التراث اليونانى فى الحضارة الاسلامية ـ النهضة المصرية ـ القاهرة ـ سنة ١٩٤٦ الهامش ص ٩ بشأن تحقيق نطق الزهرة .

٢ ـ الزهرة ص ٥٤٤ ، وكذلك : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية ص ٢١١ وهذا الرأى يصحح ما أبداه الدكتور عبد الرحمن بدوى فى الهامش الذى سبقت الاشارة اليه من أن كتاب الزهرة هو أول كتاب الف فى هذا الموضوع والادق انه أول كتاب بقى لنا فيه وقد وصلتنا على الاقل رسالة للجاحظ بعنوان « فى العشق والنساء » وهو من معاصرى ابن داود الظاهرى .

زكي مبارك عام ١٣٤٣هـ (١٩٢٥ م) هو آخر كتاب نشر على هذا النسق فيما نعلم .

والأهمية الأولى لمثل هذه المؤلفات هي في جهد صاحبها في تجميع واختيار الأشعار أو القصص ثم في تبويبه . أما مساهمة المؤلف برأيه الشخصي فمكانته ثانوية . وربما لانكاد نعثر على رأيه الخاص الا خلال بضعة سطور قليلة تشمل المقدمة والتمهيد لبعض أبواب الكتاب .

ومع ذلك فنحن نجد أن الصنعة الغالبة على قليل من هذه المؤلفات هو التأليف لا التجميع، و «طوق الحمامة» لابن حزم ٣٨٤_٤٥٦هـ ، ٩٩٤ _ ١٠٦٤م) خير مثال لهذا النوع .

ولايخلو الكتاب _ بطبيعةالحال _ من استشهادات قصصية أوشعرية، ولكننا نجد أن هذه الاستشهادات نفسها ليس فيها هذا المنهج التجميعي الذي سلكه غيره ، بل هو غالبا ما يستشهد بأبيات له أو قصة وقعت له أو لبعض أصحابه ، بحيث يرى الدكتور طه حسين أن أحد الأهداف من تأليف هذا الكتاب استعراض ابن حزم لمهارته الفنية ولقدرته على صوغ الشعر العاطفي المعبر عن أحواله المختلفة بالرغم من أن الفقه تخصصه (١) . وبحيث يرى كل من الأستاذ علي أدهم والدكتور شوقي ضيف أنه يمكن اعتبار هذا الكتاب لونا من ألوان السيرة الذاتية (٢) .

وبعض المؤلفات يجمع بين التأليف والتجميع ، ولايكون التجميع للشعر فقط. كما في كتابي «الزهرة» و « مدامع العشاق » ، بل للشعر والقصص معا ، ومن أمثال هذه المؤلفات كتاب « روضة المحبين ونزهة المشتاقين » لابن قيم الجوزية ٦٩١ _ ٧٥١ هـ (١٢٩٢ _ ١٣٥٠ م) .

بل اننا نجد في أمثال هذه المؤلفات عرضا للنزعات الصوفية والمفهوم الفلسفي لفكرة الحب الى جانب أشعار الأدباء وقصصهم ، ولا غرابة في هذا فأغلب مؤلفي هذه الكتب كانوا ينتمون الى فريق الفقهاء أكثر مما ينتمون الى فريق الأدباء ، فلا عجب أن ابتدأوا أو انتهوا في كتبهم بالحديث عن ذم الشهوات والاشادة بحب المخلوق لخالقه بغض النظر عن موقفهم المعادي أصلا _ كفقهاء _ للصوفية .

والى جانب هذه المؤلفات نجد كتبا أو فصولا عرض فيها مؤلفوها لموضوعات أخرى لكنها وثيقة الصلة بموضوع الحب ، فتناولت جوانب منه من باب المقارنة أو استكمالا لجوانب الموضوع المؤلف فيه الكتاب ، وذلك على نحو ما نجد في الكتب التي عرضت لموضوع الصداقة أو النساء .

بعد هذا كله نستطيع أن نعرف مكانة « ذم الهوى » للامام أبي الفرج عبد الرحمن بن الجوزي ٥١٠_٥٩٧ هـ (١١١٦_١٢٠١ م) **من هذا اللون من التراث** . فنلاحظ أولا أن عنصر التجميع في هذا الكتاب يتغلب على عنصر التأليف ، كما نلاحظ ثانيا أن ما ورد فيه من قصص أكثر مما ورد فيه من شعر . ولهذا كانت دهشتنا كبيرة ونحن نقرأ قول الأستاذ مصطفى عبد الواحد في مقدمته لهذا الكتاب الذي قام بتحقيقه أخيرا (١) ان ابن الجوزي يتفوق على ابن حزم في كتابه «طوق الحمامة» لأن ابن حزم _ كما يقول الأستاذ مصطفى عبد الواحد _ قد جمع بعض أخبار العشاق وأقاويلهم ولم يربط الأمر بشيء آخر ولا نظر اليه من زاوية أخرى . وهذا ظلم ما بعده ظلم لابن حزم. ان نظرة عارضة على كتاب « طوق الحمامة » تدلنا على أن مؤلفه لم يكن همه أبدا جمع أخبار العشاق وأقاويلهم كما فعل ابن الجوزي وغيره ، وهو يذكر ذلك صراحة فيقول :

« دعني من أخبار الاعراب والمتقدمين ، فسبيلهم غير سبيلنا، وقد كثرت الأخبار عنهم ، وما مذهبي أن أنضي مطية سواي ، ولا أتحلى بحلى مستعار (٢) .

انما كان همه دراسة هذه الظاهرة واستعراض مقدرته الفنية . ولأنه نأى عن عملية التجميع التي اهتم بها غيره جاء كتابه أصغر حجما وأكثر تركيزا وآراء مما ألف من كتب أخرى في هذا الموضوع .

١ _ الدكتور طه حسين : في الحب ، مجلة الكاتب المصري عدد «٥» مجلد «٢» _ فبراير سنة ١٩٤٦ . وأعيد نشر المقال مع مجموعة مقالات في كتاب نشرته دار المعارف بالقاهرة سنة ١٩٥٨ بعنوان : ألوان ص ١١٧ .

٢ _ علي أدهم : بعض مؤرخي الاسلام _ مكتبة نهضة مصر _ القاهرة ص ٧٦ . وانظر كذلك الدكتور شوقي ضيف : الترجمة الشخصية _ دار المعارف _ القاهرة سنة ١٩٥٦ ص ٤٠ .

١ أبو الفرج عبد الرحمن بن الجوزي : ذم الهوى ، تحقيق مصطفى عبد الواحد ومراجعة محمد الغزالي _ دار الكتب الحديثة _ القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ٢٣ .

٢ _ ابن حزم : طوق الحمامة . حققه حسن كامل الصيرفي المكتبة التجارية سنة ١٩٥٩ ص ٣ .

فالأصالة واضحة فى كتاب « طوق الحمامة » ؛ بينما وجه ابن الجوزى عنايته فى كتابه الى جمع روايات الآخرين وتبويبها بعد ان استفاد مما سبقه من مؤلفات لا سيما كتاب « مصارع العشاق » لابن السراج ٤١٧ ــ ٥٠٠ هـ (١٠٢٧ ١١٠٦ م) . وكنت أود من السيد المحقق أن يشير فى مقدمته الى مدى صحة الروايات التى اخذها ابن الجوزى عن ابن السراج ، خاصة وأنه لم ينقل عن « مصارع العشاق » مباشرة ، بل عن طريق راوية اسمها شهدة .

وقد ذكر ابن رجب ٧٣٦ ــ ٧٩٥ هـ (١٣٣٥ ــ ١٣٩٣ م) فى طبقاته أن ابن الجوزى كان يستفيد اكثر علومه من الكتب ولم يحكم ممارسة أهلها فيها (١) . كما ذكر أنه نقل عنه أنه قال : انا مرتب ولست بمصنف (٢) . والواقع انه يتبع الطريقة نفسها فى كثير من كتبه مثل « الأذكياء » و «أخبار الحمقى والمغفلين » و «أخبار الظراف والمتماجنين» ... الخ . وانى لأتساءل : هل تعرف الطريقة التى كانت تتم بها هذه المؤلفات المزدحمة بالشعروالرواية والتى بلغ بعضها عشرات الأجزاء ، وهل ترى اهتدى أسلافنا الى طريقة مشابهة لطريقة البطاقات التى نتبعها اليوم فى أبحاثنا العلمية، بحيث تدون الروايات والقصائد المختلفة على ما يشبه البطاقات ثم تصنف طبقا لتبويب المؤلف لتدون أخيرا على الورق؟

ولقد عرض ابن الجوزى لمواضيع الصداقة والحب والعشق والزواج فى كتاب آخر له هو كتاب « صيد الخاطر » وهو مجموعة من الخواطر فى مواضيع شتى ، ولكنه كان اكثر اصالة فى هذه الخواطر المندسة بين خواطر اخرى لا علاقة لها بموضوع العشق والحب ، ذلك أنه اطلق فى هذا الكتاب خواطره على سجيتها ولم يتقيد باسناد الا فى النادر ، ولهذا كان كثيرا ما يستخدم افعالا مثل: تأملت ونظرت . وكان ابن الجوزى قد الف صيد الخاطر بعد أن انتهى من كتابه « ذم الهوى » ، وكأنما فرغ فى هذا الكاتب من اقوال الآخرين ففرغ فى صيد الخاطر لآرائه ، ونراه يعترف بذلك فيقول فى الفصل الثالث والستين من صيد الخاطر :

« نظرت فيما تكلم به الحكماء فى العشق وأسبابه وادويته وصنفت فى ذلك كتابا سميته بـ « ذم الهوى » (١) .

ثم يعقب برأيه على ماسبق ان اثبته من كلام الحكماء فى كتاب ذم الهوى ، ولهذا نجد شخصية ابن الجوزى واضحة فى « صيد الخاطر » بالرغم من انها مجموعة من الخواطر المتفرقة ، بينما هى تكاد تختفى فى «ذم الهوى » تحت ركام القصص والأشعار وما تكلم به الحكماء .

شيء آخر كنت افضل ان يقوم به السيد المحقق، فقد اعترف فى مقدمته للكتاب ان ابن الجوزى حريص على السند فى كل خبر او رواية ، وان تلك الأسانيد قد طالت فى بعض الأحيان بحيث شغل السند من الكتاب نحو ثلثه ، ويستنتج الأستاذ مصطفى عبد الواحد ان ابن الجوزى قد تعمد ذكر السند للاطالة كما يعترف انه ليس فى ذكر السند توثيق للحديث أو الخبر .

وهذه الاطالة فى السند يعانى منها قارىء الكتاب وقد يقرأ نصف صفحة كاملة من الأسماء حتى يعثر على نص لا يزيد عن سطر . وليس هذا مأخذا جديدا ، فداود الانطاكى (المتوفى عام ١٠٠٨ هـ ــ ١٦٠٠ م) فى مقدمته لكتابه « تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العشاق» يعيب على كتاب «أسواق الأشواق» للبقاعى ٨٠٩ ــ ٨٨٥ هـ (١٤٠٦ ــ ١٤٨٠ م) انه :

« كتاب طال فى غير طائل ، وجمع ما لا حاجة بهذه الصناعة اليه كذكر الأسانيد والتكرار الذى هو من شأن الاحاديث النبوية لتوثيق الاحكام الدينية » (٢) .

وأرى أن الحل الذى يوفق بين الاحتفاظ بأصول الكتاب من ناحية ، وتيسير مهمة قراءته من ناحية اخرى هو أن نعمد الى الاسناد فنضعه فى هامش الكتاب ، كما نعمد اليوم الى مراجعنا العلمية فنثبتها فى الهامش ، فلا نعطل عملية القراءة ، وفى الوقت نفسه نترك الحرية لمن يريد معرفة سلسلة الاسناد أن يرجع اليها .

---

١ ــ ابن رجب : طبقات الحنابلة ــ صححه محمد حامد الفقى ــ مطبعة السنة المحمدية ــ القاهرة ــ سنة ١٩٥٢ جـ ١ ص ٤٠٣ .

٢ ــ المرجع السابق ص ٤١٣ .

١ ــ ابن الجوزى ــ صيد الخاطر ــ حققه ناجى الطنطاوى وراجعه على الطنطاوى ــ دار الفكر بدمشق سنة ١٩٦٠ ص ٣٧

٢ ــ داود الانطاكى : تزيين الاسواق ــ دار الطباعة ــ القاهرة سنة ١٢٩١ هـ ص ٣ . وانظر كذلك طبعة دار المكشوف ــ بيروت ــ سنة ١٩٥٧ جـ ١ ص ١٤ .

(٢)

وابن الجوزي فقيه من فقهاء الدين كما كان من قبله ابن داود الظاهرى وابن حزم الأندلسى ومن بعده ابن قيم الجوزيه وغيره، فلم يكن بدعا ان يؤلف فقيه مثل هذا الكتاب .

لكن كلا من ابن داود وابن حزم وابن قيم يبداون كتبهم بتعريف الحب ، فهم يفضلون الترتيب المنطقى وكأنما فى هذه البداية شىء من الحرج لهم كفقهاء ، لهذا نجد ابن حزم كأنما يستأذن للدخول فى هذا الموضوع فيذكر فى أول كتابه بأن الحب ليس بمنكر فى الديانة ولا بمحظور فى الشريعة ، وانه جاء فى الأثر :

ارىحوا النفوس ، فانها تصدا كما يصدا الحديد (١) .

وكذلك فعل ابن قيم فى أول كتابه ، فقد ذكر انه الفه ليعقد صلحا

بين الهوى والعقل ، واذا تم عقد الصلح بينهما سهل على العبد محاربة النفس والشيطان » (٢) .

وابن حزم فى «طوق الحمامة» يستأذن للدخول فى الموضوع بوسيلة أخرى لعلها صحيحة ولعلها مجرد تبرير فنى ــ فهو يذكر أنه يكتب رسالته بناء على تكليف صديق له . وكذلك فعل ابن الجوزى حين ذكر فى أول كتابه « ذم الهوى » أن صديقا طلب منه النصح فوجه اليه الكلام قائلا :

« اعلم أننى قد نزلت لاجلك فى هذا الكتاب عن يفاع الوقار، الى حضيض الترخص فيما أورد ، اجتذابا لسلامتك ، واجتلابا لعافيتك . وقد مددت فيه النفس بعض المد ، لان مثلك مفتقر الى ما يلهيه من الاسمار ، عن الفكر فيما هو بصدده من الاخطار»

ولكن ابن الجوزى لا يبدأ كتابه بتعريف الحب كما فعل ابن حزم وابن قيم ، بل كما فعل هو نفسه فى كتب أخرى له بدأها بتعريف موضوعاتها مثل كتابه « الأذكياء » و « أخبار الحمقى والمغفلين » ، بل هو يبدا كتابه بتعريف العقل وذكر فضله ، كما خص الباب الثانى بذم الهوى والشهوات ، لكنه لا يرى ذم الهوى على الاطلاق لأنه خلق فى الانسان ــ كما خلق كل ميل غيره ــ لضرورة بقائه ، انما المذموم هو الافراط منه ، وهو ما يزيد على جلب الصالح ودفع الضار .

١ ــ الطوق ص ٢

٢ ــ ابن قيم الجوزيه : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، صححه وعلق عليه أحمد عبيد ــ المكتبة التجارية ــ سنة ١٩٥٦ ص ١٠

ثم يخصص ابن الجوزى الأبواب التالية حتى الباب الرابع والثلاثين لسرد الأحاديث والقصص والأشعار التى تحذر من ارتكاب المعاصى وتحض على العفاف .

وقصص هذه الأبواب تنتمى فى جملتها الى ما يعرف بالقصص الصوفى ، وهى قصص تعليمية من وضع الصوفية الفت لرياضة النفس على ايثار العفاف (١) ، ذلك أن الحب الانسانى عند الصوفية كان طريقا للحب الالهى ، على نحو ما نقرا فى ترجمان الأشواق لمحيى الدين بن عربى الأندلسى ، كما تشابهت طرق التعبير عن الحب والهيام فى شعر المتصوفين وفى شعر المحبين العذريين بوجه خاص. هذا الى أن الصوفية كانوا فى مجالس وعظهم يضربون الأمثال بالمحبين الذين تفانوا فى الهيام بمن أحبوا اتعاظا بهم وحثا للسالكين فى الطريقة على بذل مجهود اشق .

ولا ينفرد كتاب «ذم الهوى» بمثل هذه الأبواب، ذلك أن :

« جمهور المؤلفين فى الحب والمحبين لا يخلون من نزعة صوفية ، فابن داود صاحب الزهرة ، وابن حزم صاحب طوق الحمامة ، وابن القيم صاحب الروضة ، والانطاكى صاحب تزيين الاسواق ، كل أولئك فيهم نفحات صوفية ، والجمع بين النزعة الحسية والروحية يظهر لهم فى الامور التى لا تحتاج الى جدل ولا تأويل » (٢) .

فبالرغم من أن ابن الجوزى يهاجم الصوفية فى كتابه « تلبيس ابليس » فى عقائدهم واخلاقهم وقصصهم التى كثيرا ما علق عليها ساخرا نجده فى كتابه « ذم الهوى » يذكرها كشواهد تؤيد ما يدعو اليه من التزام العفة وعدم ارتكاب المعصية .

وكأنما نامت حاسته النقدية كفقيه ازاء الصوفية بل ازاء ما أورده من قصص بوجه عام حتى ان السيد المحقق علق فى الهامش على ما فى بعض هذه القصص من طعن ، كما انه ذكر فى المقدمة أن فكرة الجمع والاطالة قد ألهت ابن الجوزى فى بعض الأحيان عن فحص ما يذكره من أحاديث واخبار (٣) .

والواقع أن موقف ابن الجوزى من التصوف يحتاج الى وقفة ، لا سيما اذا قرانا وصف ابن جبير فى رحلته لمجلس وعظه ، واذا قرانا كتابه « روح الأرواح » الذى لا يمكن أن تمليه الا روح صوفية

١ ــ زكى مبارك : التصوف الاسلامى ــ المكتبة التجارية ــ القاهرة ــ الطبعة الثانية سنة ١٩٥٤ جـ ٢ ص ٢٥٥ .

٢ ــ المرجع السابق ص ٢٣٣ .

٣ ــ مقدمة الذم ص ٢١ .

ولعل دراسة عن حياة ابن الجوزى تكشف لنا عن وجود تطور فى حياته بين التصوف والفقه ، اوتعيد التحقيق فى نسبة مثل هذا الكتاب الى ابن الجوزى ولعل حرصه على ان يؤلف اكبر عدد من الكتب فى كل الفنون التى عرفها عصره تفسر لنا هذا الموقف.

فاذا وصلنا الى الباب الخامس والثلاثين من كتاب « ذم الهوى » ، نجد أن ابن الجوزى لم يعد يجد حرجا — بعد هذا التمهيد الطويل — فى تعريف العشق ، فيذكر مختلف الآراء التى نسبت لبعض الفلاسفة الاغريق ، أو لبعض الاسلاميين الى ان يدلى برايه فيقول :

« والتحقيق أن العشق شدة ميل النفس الى صورة تلائم طبعها ، فاذا قوى فكرها فيها تصورت حصولها وتمنت ذلك ، فيتجدد من شدة الفكر مرض » (١) .

ويمكننا ان نقارن بين هذا الراى وراى ابن حزم الذى سبق أن فسر الحب بأنه :

اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع (٢) .

وهو راى متأثر بما تذهب اليه الأسطورة الاغريقية من انه كان فى كل فرد من افراد النوع الانسانى عنصرا الذكورة والأنوثة ، وكان شكل الانسان دائريا نتيجة الحركة الدائرية التى تسيطر على العالم ، ثم تطاول الانسان على الاله زيوس فأراد ان يصعد الى السماء فعوقب بأن شطر نصفين ، ومنذ ذلك الوقت وكل نصف يطلب نصفه الآخر.

فبينما نجد ابن حزم يستمد تفسيره من التعليلات الاسطورية نجد أن تفسير ابن الجوزى اقرب الى الفهم العام comm n sense ويمكننا ان نقارن تفسيره برأى سيجموندفرويد رائد مدرسة التحليل النفسى بعده بسبعة قرون حين يقول انه فى اشكال كثيرة من حالات الاختيار فى الحب يكون من الواضح ان موضوع الحب يقوم كبديل عن مثل اعلى لانصل اليه . فنحن نحبه على اساس الكمال الذى كافحنا من اجل ان تصل اليه ذاتنا ، والذى نود الآن ان نحققه بهذه الطريقة غير المباشرة كوسيلة لارضاء نرجسيتنا (٣) . وفرويد بهذا يذهب ابعد مما ذهب اليه ابن الجوزى ، فليس الحب ميل النفس الى ما يلائم طبعها فحسب ، بل الى ما تتطلع اليه ايضا .

ثم يذكر ابن الجوزى مراتب العشق ، ويلاحظ المستشرق جوستاف فون جرونباوم انه كانت هناك

رغبة فى ايجاد أسماء واضحة تطلق على درجات الحب وظلاله المختلفة منذ عصر الجاحظ (١) .

وهى — من مجموع الآراء التى يوردها ابن الجوزى — بالترتيب التالى :

اولها العلاقة، وهو شىء يحدثه النظر والسمع، فيخطر بالبال، ويعرض للفكر ، ويرتاح له القلب فينشأ الاستحسان للشخص.
ثم ارادة القرب منه والميل اليه .
ثم المودة ، وهو أن يود أن لو ملكه .
ثم المحبة
ثم الخلة (بضم الخاء) وهى مشتقة من تخلل فى الشىء ، وسمى الخليل خليلا لتخلل خليله فى قلبه .
ثم الصبابة ، وهى رقة الشوق ، تولدها الالفة ويبعثها الاشفاق ويهيجها الذكر .
ثم الهوى ، فيهوى بصاحبه فى محاب المحبوب .
ثم العشق ، وهو نوع والمحبة جنس ، فالرجل يحب أباه وابنه ولا يبعثه ذلك على تلف نفسه بخلاف العاشق ، فكل عشق يسمى حبا ، وليس كل حب يسمى عشقا ، لان العشق اسم لما فضل عن المحبة ، كما أن السرف اسم لما جاوز الجود .
ثم التيتم ، وهو حالة يصير بها المعشوق مالكا للعاشق ولا يوجد فى قلبه سواه .
ثم الوله ، وهو الخروج عن حد الترتيب والتعطل عن أحوال التمييز . ويسمى ذو الوله مولها ومستهاما وهائما ومستهترا : ويقال استهتر الرجل بكذا اذا ذهب عقله فيه وانصرف .

هذا بعض من قاموس الحب يسرده لنا ابن الجوزى على لسانه ولسان غيره ، وهى تدل على مدى الثروة اللغوية لهذه المادة فى العربية ، ودقة الفروق بين كل لفظ وآخر ، الى جانب وجود عدد من المترادفات أورده ابن الجوزى فى هذا الفصل ، وقد عقد ابن القيم فى كتابه «روضة المحبين» فصلا مشابها اعقبه بفصل آخر أثار فيه موضوع الترادف والمتباين من هذه الأسماء (٢) .

ثم يعرض ابن الجوزى لذكر سبب الحب فيقسم النفس الانسانية ذلك التقسيم الأفلاطونى المعروف، وقد نسبه الى من يسميهم « حكماء الأوائل » ، فهناك نفس ناطقة ومحبتها منصرفة الى المعارف واكتساب الفضائل، ونفس حيوانية غضبية محبتها منصرفة نحو القهر والغلبة والرياسة ، ونفس شهوانية محبتها منصرفة الى المآكل والمشارب والمناكح .

---

١ — الذم ص ١٩٣ .
٢ — الطوق ص ٨
٣ — Frued. «Group Psychology and the Analysis of the Ego.» translated by. *James Strachy*, Hagarth Press, London, 2nd Edition, 1946. p. 74.

---

١ — دراسات فى الادب العربى ص ٩٠ .
٢ — الروضة ص ٥٢ .

ويشرح عشق هذه النفس الشهوانية ، فيكرر ما سبق قوله من أن سبب العشق مصادفة النفس ما يلائم طبعها ، وإكثر أسباب المصادفة النظر ، يليه سماع الغناء والغزل .

ويعلل العشق من جانب واحد بأنه يتفق فى طبع المعشوق ما يوافق طبع العاشق ، ولا يتفق العكس(١) وهذا تعليل أكثر واقعية واقرب الى الفهم العام مرة أخرى من التعليل الذى اضطر ابن حزم أن يلجأ اليه حتى يستمر منطقيا مع اعتقاده بفكرة النفوس المقسومة ، فيقول ان الذى لا يحب من يحبه تكون نفسه محاطة ببعض الحجب المحيطة بها من الطبائع الأرضية ، فلا تحس بالجزء الذى كان متصلا بها قبل حلولها حيث هى ، ولو انها تخلصت من هذه الحجب لاستويا فى الاتصال والمحبة ، وهذا هو الفرق بين المحب والمحبوب ، فنفس المحب لا يحجبها شىء من هذه الطبائع الأرضية وهى تعلم الجزء الذى كان متصلا بها فتطلبه وتقصده وتشتهى علاقاته(٢)

واستنادا الى نظرية النفوس المقسومة حل ابن حزم كثيرا مما صادفه من مشاكل ، فعلل بها محبة شخص لآخر أنقص منه صورة أو لا يتفق معه فى الأخلاق (٣) بينما اعتمد ابن الجوزى على التحليل الأقرب الى الادراك العام ، فقال انه لما كان العشق اتفاقا فى الطباع ، فانه يمكن تعليل العشق لغير الأشياء المستحسنة ، بأن ما يكون حسنا عند شخص قد يكون غير حسن عند آخر (٤) .

وقد لا يقع الحب من أول نظرة ، بل بعد ادامة النظر والمخالطة (٥) فاذا انضم الى ذلك معانقة او تقبيل فقد تم استحكامه (٦) . وقد يحدث العكس فمن الناس من يتعلق قلبه بالمنظور فاذا ردد نظره بأن له من العيوب ما لم يكن قد بان ، فزال ما كان علق بقلبه (٧) . ومن قبله اعتبر ابن حزم ان الحب من أول نظرة ليس الا ضربا من الشهوة ، ويستشهد بنفسه فيقول :

« ما لصق بأحشائى حب قط الا مع الزمن الطويل ، وبعد ملازمة الشخص لى دهرا ، وأخذى معه فى كل جد وهزل» (٨)

وقد أفصح ابن الجوزى للادب العذرى ، أشعاره وقصصه ، صفحات كثيرة من كتابه ، فقد خصص الباب الثامن والثلاثين لذكر ثواب من عشق وعف وكتم ، والباب التاسع والثلاثين فى ذكر الآفات التى تجرى على العاشق من المرض والضنى والجنون وغير ذلك ، وهذه جميعها من خصائص الأدب العذرى .

كما خصص الباب الواحد والأربعين لذكر من ضربت به الأمثال فى العشق ، وهم : مجنون ليلى وعروة بن حزام والعباس بن الأحنف وذو الرمة وجميل وكثير عزة ، وكلهم من أبرز شعراء الغزل العذرى .

وهذا الحب العذرى عرفه العرب بعد الاسلام وكان تطورا للحب العفيف الذى سبق أن عرفته الجزيرة العربية فى الجاهلية ، وحب عنترة لعبلة نموذج من نماذجه ، كما أن هذا الحب العذرى به مشابه كثيرة من الحب الرومانسى الذى ظهر فى أوربا بظهور البرجوازية واندلاع الثورة الفرنسية وكان بدوره تطورا للحب العفيف الذى ظهر قبل ذلك فى العصور الوسطى الأوربية ، والذى يقال انه تأثر شكلا ، أو شكلا ومضمونا بالحب العذرى كما عرفه العرب وعبروا عنه . هذا مع ضرورة عدم اغفالنا أن المقدمات المتشابهة تؤدى الى نتائج متشابهة ، ذلك أن الحضارتين العربية والأوربية قد عرفت كل منهما الأصول الاغريقية والمسيحية لهذا اللون من الحب .

وأهم خصائصه بوجه عام — وكما نستخلصها من مسلك وتعبير هؤلاء الذين ذكرهم ابن الجوزى فى « ذم الهوى » كمضرب للامثال فى العشق — هو ارتباطه بالعفة والوفاء ، وبسمو مكانة المرأة وسمو الحب بصاحبه ، وارتباطه بالقدر وبالموت ، وبالحزن وربما باليأس حتى ليصبح المحب شهيدا ، فهو حب من أجل الحب . ثم هناك الالتفات الى الجانب النفسى للمحب والمحبوب على السواء بينما يتضاءل الاهتمام بالجانب الحسى .

ومن الباب الرابع والأربعين حتى الثامن والأربعين ذكر من قتل غيره او قتله غيره بسبب العشق ، ومن قتل معشوقه أو قتل نفسه بسبب العشق ، وارتباط الحب بالموت أمر معروف فى آداب الأمم المختلفة ، كما تغنى به بعض الصوفية واشتهرت به بعض المدارس الأدبية لاسيما المدرسة الرومانسية(١)

١ — الذم ص ١٨٩
٢ — الطوق ص ٨٧،٨٦
٣ — الطوق ص ٦
٤ — الذم ص ٣٠٠
٥ — الذم ص ٣٠٢
٦ — الذم ص ٣٠٥
٧ — الذم ص ٥٨٤
٨ — الطوق ص ٢٥

١ — انظر فصل الحب والموت من كتاب الموت والعبقرية لعبد الرحمن بدوى — النهضة المصرية — القاهرة — سنة ١٩٤٥ ص ٢١ — ٢٥ .

كما حاول فرويد أن يجعل الحب والموت همـــا دعامتا مذهبه فى مؤلفاته الأخيرة (١) .

فاذا كان الباب التاسع والأربعون تحـدث عن ادوية العشق ، وهى ادوية بعضها دينى كخشيـة الله ، وتذكر الموت ويوم القيامة ، والنار ، وبعضها اجتماعى كالزواج من المحبوب اذا كان ذلك مباحا لأن الاتصال الجنسى يزيل العشـــق (٢) . وكذلك استعراض النساء للتزويج ، وكانت هند بنت عقبة تقول :

النساء اغلال ، فليتخير الرجل غلا ليده (٣)

ومن ادوية العشق كثرة الاتصال الجنسى وان كان لغير المحبوب ، ويعلل ابن الجوزى ذلك بقوله :

« ووجه كونه دواء أنه يقلل الحرارة التى منها ينتشر العشق، واذا ضعفت الحرارة الغريزية حصل الفتور وبرد القلب ،فخمد لهب العشق » (٤)

وهذا الرأى شبيه بما ذهبت اليه مدرسة التحليل النفسى فى القرن العشرين حين أعلن رائدها فرويد ان الحب رغبة جنسية مؤجلة (٥) وان مصير الحب الجنسى هو الانتهاء عندما يتم اشباعه ، ولهذا راى ضرورة امتزاج الحب بعناصر اخرى لضمان استمراره. كذلك ناقش ابن قيم هذا الموضوع فى كتابه الروضة وقال ان الناس اختلفوا بشأنه ، فمنهم من يكون بعد تحقيق رغبته اقوى محبة ، ويكون بمنزلة من وصف له شيء ملائم فأحبه ، فلما ذاقه كان له أشد محبة واليه اشد اشتياقا .

ورات طائفة اخرى ان تحقيق الرغبة يفســد العشق ويبطله ويضعفه ، وهذا شأن طالب الشيء اذا ظفر به ، كالظمآن اذا روى والجائع اذا شبع .

ثم يدلى ابن قيم برايه فيقول ان فصل الخطاب هو ان الاتصال الجنسى الحرام يفسد الحب ، ولابد ان تنتهى المحبة بين الطرفين الى المعــاداة ، أما الاتصال المباح فانه يزيد الحب اذا صادف مـراد المحبوب ، لأنه اذا ذاق لذته وطعمه أوجب ذلك رغبة اخرى لم تكن حاصلة قبل الذوق (٦) .

ومن ادوية العشق أدوية طبية ، ذلك ان بـــدن العاشق اذا نحف أسرعت فيه الحرارة الهابا واحراقا،

---

١ ـ انظر ما فوق مبدأ اللذة ، ترجمة اسحق ـ دار المعارف ـ القاهرة ، ومعالم التحليل النفسى ، والذات والغرائز ترجمة محمد عثمان نجاتى ـ مكتبة النهضة المصرية ـ القاهرة .

٢ ـ الذم ص ٦٠٠

٣ ـ الذم ص ٦٣٩

٤ ـ الذم ص ٦٣٩

٥ ـ Group Psychology p. 76.

٦ ـ الروضة ص ٨٣ ـ ٨٧

فينبغى أن تستعمل الترطيبات كشم البنفســـج والنيلوفر ، ودخول الحمام من غير طول مكث فيه والنوم الطويل والتغذى بالأغذية الرطبة (١) .

ومنها ادوية نفسية كالنظر الى الماء الصـافى فى الرياض النضيرة، وسماع النوادر المضحكة والسفر، فبالسفر يتحقق البعد عن المحبوب ، وكل بعيد عن البدن يؤثر بعده فى القلب ، ثم ان مر الأيام يهـون الأمر. كذلك كل ما يشغل القلب من المعاش والصناعة فانه يسلى، لأن العشق شغل الفارغ ، فهو يمثـل صورة المعشوق فى خلوته لشوقه اليها ، فاذا انشغل القلب حصل التناسى (٢) .

ومن الأدوية الأخلاقية عيادة المرضى ، وتشييـع الجنائز ، وزيارة القبور ، والنظر الى الموتى والتفكير فى الموت وما بعده . فان ذلك يطفىء نيران الهوى كما ان سماع الفناء واللهو يقويه ، فضده يضعفه ، وكذلك مواصلة مجالس التذكر ومجالسة الزهاد وسماع اخبار الصالحين والمواعظ . كل ذلك يخرج الانسان عن غلبة الشهوة الى حيز الحزن والفكر.. وذلك يضاد العشق (٣) .

وفى هذا الباب ثمة ملاحظة جديرة بالتسجيل ، فابن الجوزى يسرد قائمـة بأوصـاف الجمـال الجسدى المراة ، وهى تتمشى فى جملتها مع مجموعة الأوصاف التى قدمها الغزل الحسى او المكشـــوف فى الأدب العربى.

وهذه القائمة من المحاسن ـ التى يقدم لنـــا مثلها ابن قيم فى كتابه «روضة المحبين» (٤) مقسمة على اساس رياضى هو العدد اربعة ، فالمراة لا تكون حسنة حتى يبيض منها اربعة ويسود أربعة ويحمر اربعة ... الخ ، وهى طريقة مألوفة فى الحـكم وبعض النوادر والقصص العربية ، لعلها لتيسـير الحفظ والرواية ، ولعلها لون من الوان الهندسـة الفنية فى التعبير ، ولعلها بتأثير الثقافات الأخـرى التى اهتمت بالعدد كالفيثاغورية او الهنـدية اذا استطعنا تتبع هذا الشكل من التعبير فى الفـكر العربى وفى الثقافات الأخرى التى اتصلت به . كما

---

١ ـ الذم ص ٦٣٤

٢ ـ الذم ص ٦٣٤ ـ ٦٣٥

٣ ـ الذم ص ٦٣٩ ، وقد ألف ابن الجوزى بعد كتاب ذم الهوى كتابين أحدهما فى طب الابدان واسمه « **لقط المنافع فى الطب والفراسة عند العرب** » والاخر فى طب النفوس بعنوان « **الطب الروحانى** » أشار فيه الى كتاب ذم الهوى والى ماذكره من أدوية نفسية للعشق ـ وهذا الاخير نشره القدسى فى دمشق سنة ١٣٤٨ هـ .

٤ ـ الروضة ص ٢٣٦ ـ ٢٣٧ .

انه شكل تعبيرى واضح فى سفر الرؤيا آخر أسفار العهد الجديد من الكتاب المقدس .

ونحن لا نكاد نعثر على أوصاف نفسية للمرأة فى كتاب ضخم مثل كتاب « ذم الهوى » ، اللهم الا ما نستخلصه نحن لانفسنا مما ورد بالكتاب من اشعار الغزل العذرى ، والا اذا كان تخصيص باب للتحذير من فتنة النساء هو من قبيل التلميح الى نفسية المراة . وقد قدم ابن الجوزى فى الفصل الأخير من كتابه « أخبار النساء » القاموس اللغوى للصور البدنية المختلفة للمراة كالطويلة والقصيرة والتى يتضخم منها جزء أو يضمر جزء . ولعل تخصيصه — فى كتابه « أخبار النساء » — بابا لأوصاف النساء وآخر لوفائهن وثالثا لغدرهن فيه التفات الى الجانب النفسى للمراة واستكمال لما لم يذكره فى « ذم الهوى » .

وعلى كل حال فكتاب «ذم الهوى» — وماشابهه من مؤلفات — مكتوب من وجهة نظر الرجل فى مجتمع يتفوق فيه الرجل . فبينما نجد فيها أن بعض الأوصاف الجسمية والنفسية المرغوبة فى المراة — وكذلك المرغوبة فى الرجل — هى مطالب انسانية لأن أساسها الطبيعة البشرية فى كل مكان وزمان ، نجد ان البعض الآخر انعكاس للقيم المتعارف عليها فى تلك العصور ، وهى قيم لم يتزعزع الايمان بها الا بعد زوال العصور الوسطى ونظمها الاجتماعية ورواسبها فى الحياة الوجدانية للرجل .

الى جانب هذا فاننا لاحظنا أن الآراء الخاصة بظاهرة الحب فى كتاب ذم الهوى — كما فى غيره من الكتب والفصول التى عرضت لهذه الظاهرة فى التراث العربى — قد تصل الى درجة عظيمة من الدقة حتى انها لتقترب فى بعض الأحيان من نظريات علم النفس المعاصر ، الا انها تظل مع ذلك مجرد ملاحظات تقصر عن الوصول الى مجموعة القوانين التى تقدم تفسيرا كاملا للظاهرة ، وهى لا تنتظم نظرية معينة ولا تخضع لمنهج موحد ، فبعضها يعتمد على الملاحظة والاستقراء وبعضها مستمد عن طريق القياس ، واكثرها يعتمد على آراء السابقين ورواياتهم ، كما ان هناك محاولات لتقديم تفسيرات فسيولوجية دون اللجوء الى المنهج التجريبى فى هذا النوع من الدراسات (١) . ولكن الملاحظ ان النظرة الدينية الاسلامية هى التى توجهها بشكل عام .

والانحرافات الجنسية والاتصال الجنسى بالمحارم مثلا لم يكن من الممكن اعتبارها فى ذلك الوقت أمراضا نفسية تعالج ، بل ينظر اليها باعتبارها اثما يعاقب عليه فى الدنيا والآخرة (١) .

فهذه الملاحظات اذن ملاحظات أولية يمكن اعتبارها تمهيدا لما يعرف اليوم بعلم النفس ، وهى مرحلة ضرورية لابد أن يمر بها كل علم ، وان كانت العلوم الانسانية — فى مقابل العلوم الرياضية والطبيعية — قد احتاج نضجها الى زمن أطول ، ولهذا كانت أحدثها .

(٣)

هذا عرض لبعض الآراء التى وردت فى كتاب ذم الهوى ، وهى آراء متناثرة وسط هذا الكم الضخم من الأشعار والقصص وسلاسل الاسناد التى حشدها ابن الجوزى فى كتابه . لهذا فليست قيمة الكتاب فيما قدمه من دراسة للحب فقط ، بل يمكن ان تكون له قيمة أخرى كمرجع تاريخى وفنى بما رواه من أشعار وقصص .

والقصص التى وردت فى هذا الكتاب — شأنها شأن ما ورد به من آراء واشعار — لا ينفرد بها ، فمن المعروف أن اكثر الذين كتبوا فى هذا الموضوع أخذ بعضهم عن بعض . ثم اضاف ما جد من اشعار وقصص ، فتزيين الأسواق لداود الانطاكى مأخوذ عن أسواق الأشواق للبقاعى ، بعد حذف الأسانيد والتكرار واضافة ما جد من اخبار ، لا سيما اخبار الصوفية ، كما أن اسواق الأشواق مأخوذ بدوره من مصارع العشاق لابن السراج . كذلك نجد أن النويرى ٦٧٧ — ٧٣٣ هـ (١٢٧٨—١٣٣٣ م) اعتمد أساسا على كتاب ذم الهوى فيما ذكره فى موسوعته نهاية الأرب فى الباب الثالث من الفن الثانى الخاص بالغزل والنسيب والهوى والمحبة الشوق ، كما ان كتاب ذم الهوى اعتمد بدوره فى كثير من رواياته على ابن السراج .

والقصص التى وردت فى كتاب « ذم الهوى » تتدرج ما بين النادرة بمعناها فى الأدب العربى القديم ، والقصة القصيرة بمعناها الحديث تقريبا ، فبالرغم من ان المؤلف يسبقها بسلسلة الاسناد التقليدية ، الا ان وظيفة الاسناد هنا ليست الا وظيفة فنية ، فهى عامل من عوامل الايهام بالواقع make belief على نحو ما يفعل الكثيرون من

١ — انظر التفسير الفسيولوجى لتأثير القبلة بين المتحابين — الذم ص ٣٠٥ .

(٢) — انظر الابواب ١٤ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٤٢ : من كتاب ذم الهوى .

الكتاب المعاصرين عندما يزعمون لنا أن القصة التى ينشرونها قد وصلتهم بالبريد او وجدت بين مخلفات شخص توفى أخيرا .

والاختلاف الوحيد بين القصص المعاصرة والقصص التى احتفظ بها تراثنا العربى والتى تحققت فيها كل العناصر الفنية تقريبا ، هو أن القصص المعاصرة تنفذ الى الشخصيات من الداخل فتطلعنا على خوالجهم ودوافعهم النفسية ، أما القصة العربية القديمة فالحركة فيها حركة خارجية ، ولو كان موضوعها العاطفة ، وفى كتاب يصف هذه العاطفة ويحللها ، فيبدو أن التطبيق الفنى لهذه الملاحظات الدقيقة كان يحتاج الى بضع مئات أخرى من السنين .

ومن أجمل هذه القصص تلك القصة التى شغلت خمس صفحات من الكتاب المحقق ، والتى تكشف عما يمكن أن يكون الناس عليه من أمانة وشهامة ، وهى ـ على جمال مغزاها من الوجهة الخلقية ـ متخيرة الألفاظ ، بارعة الخيال .

وملخص القصة أن يزيد بن معاوية أرسل رجلا عراقيا محملا بالأموال الى المدينة ليحتال على عبد الله بن جعفر ويأخذ منه جارية اسمها عمارة كان يزيد قد رآها عند ابن جعفر وأحبها .

ونجح العراقى فى مهمته ، لكن يزيد مات فى اليوم نفسه الذى دخل فيه العراقى دمشق مصطحبا عمارة .

وبدلا من أن يستولى الرجل على الجارية لنفسه قصد معاوية بن يزيد وشرح له القصة ، وبدلا من أن يأخذها منه يزيد وهبه الجارية كما وهبه كل ما دفعه اليه أبوه من أموال .

ولكن العراقى لم يأخذ الجارية لنفسه هذه المرة أيضا بل عاد الى المدينة وقصد عبد الله بن جعفر وأوضح له أن الجارية لم تكن له وقص عليه الحقيقة ، ولهذا فهو يردها اليه لأنه يعلم مدى حبه لها وحبها له (1) .

وواضح أن تكرار الموقف أكثر من مرة بل ولدى أكثر من شخص ، ثم تكرار الاستجابة الاخلاقية التى ترتفع الى درجة التنازل عن حقك لانك ترى أن غيرك أحق به منك ، هو الأساس الفنى وهو المغزى الأخلاقى فى الوقت نفسه لهذه القصة .

ولما كان العمل الفنى لا ينفصل عن أسلوبه الذى ادى به ، فاننا نرى انه ليس افضل من أن نختم هذه الكلمات باحدى تلك القصص التى قد تكون من وضع الصوفية ومن نحا نحوهم من اهل الزهد والعفاف ، وسنثبتها كاملة مع ملاحظة ما يتخللها من حوار ممتع ، يتطور الى نهايته الفنية ، وهى نهاية يتوفر فيها عنصر المفاجأة كما أنها الذروة الطبيعية لما سبقها ، والقصة على النحو التالى بعد حذف كلمة «قال» من أول جمل الحوار حتى يكون أسرع ايقاعا :

كانت امرأة جميلة بمكة وكان لها زوج ، فنظرت يوما فى المرآة فقالت لزوجها :

ـ أترى أحدا يرى هذا الوجه لا يفتن به ؟

ـ نعم ...

ـ من ؟

ـ عبيد بن عمير

ـ فائذن لى فيه فلأفتننه

ـ قد أذنت لك ..

فأتته كالمستفتية ، فخلا معها فى ناحية من المسجد الحرام ، فأسفرت عن وجه مثل فلقة القمر ، فقال لها :

ـ يا أمة الله !

ـ انى قد فتنت بك فانظر فى أمرى

ـ انى سائلك عن شىء فان أنت صدقتنى نظرت فى أمرك

ـ لا تسألنى عن شىء الا صدقتك

ـ أخبرينى لو أن ملك الموت أتاك ليقبض روحك أكان يسرك أنى قضيت لك هذه الحاجة ؟

ـ اللهم لا ..

ـ صدقت . فلو دخلت قبرك وأجلست للمساءلة أكان يسرك أنى قضيت لك هذه الحاجة ؟

ـ اللهم لا ..

ـ صدقت . فلو أن الناس أعطوا كتبهم ولا تدرين تأخذين كتابك بيمينك أم بشمالك أكان يسرك أنى قضيت لك هذه الحاجة ؟

ـ اللهم لا ..

ـ صدقت . فلو جىء بالموازين وجىء بك لا تدرين تخفين أم تثقلين ، أكان يسرك أنى قضيت لك هذه الحاجة ؟

ـ اللهم لا ..

ـ صدقت . فلو وقفت بين يدى الله للمساءلة أكان يسرك أنى قضيت لك هذه الحاجة ؟

ـ اللهم لا ..

ـ صدقت . اتقى الله يا أمة الله ، فقد أنعم عليك وأحسن اليك .

فرجعت الى زوجها فقال :

ـ ما صنعت ؟

قالت : أنت بطال ونحن بطالون !

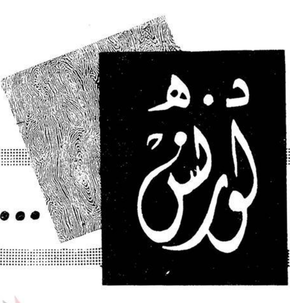
فأقبلت على الصلاة والصوم والعبادة . فكان زوجها يقول : مالى ولعبيد بن عمير ، أفسد على امرأتى ، كانت فى كل ليلة عروسا فصيرها راهبة (1) .

وظاهر أن القصة موضوعة للاسباب الفنية التى ذكرناها من ناحية وأهمها هنا عنصر التكرار فى الحوار ، كما أن سماح الزوج لزوجه بالاختلاط مع أجنبى لاغرائه لا يتفق والتقاليد العربية من ناحية أخرى . فبداية القصة ـ كنهايتها ـ من قبيل المبالغات الفنية .

---

١ ـ الدم ص ٦٠٤ ـ ٦٠٦

١ ـ الدم ص ٢٦٥



... من رسائله

بقلم : الدكتورة فاطمه موسى

ما زال الاهتمام بنشر الرسائل الخاصة لمشاهير الكتاب والفنانين من أهم مظاهر النشاط الثقافى فى الغرب ، ولا تكاد الصفحات الأدبيـــة فى الجرائد والمجلات الانجليزية تخلو يوما من عرض لمجموعـة رسائل بعض النابهين من أساطين السياســة أو الأدب ، أو اعلان عن ظهور طبعة جديدة مزيـــدة لرسائل قديمة سبق نشرها ، وتعتبر رسائل الكاتب جزءا مكملا لمجموع انتاجه ، يرجع اليـــه الباحث المتخصص لتحديد الظروف التى كتب فيها عملا من أعماله أو لاستقصاء الأصول الفجة لأفكار تظهر مكتملة فى كتاباته ، كما تفيد فائدة كبرى فى قطـع الشك باليقين عند الاشتباه فى صحة نسبة عمل من أعماله المغمورة ، الى غير ذلك من أبواب الانتفاع بالرسائل فى البحوث الأدبية مما نقصر عن حصره فى هذا المجال .

ولست أعنى هنا تلك المدبجات من أدب الرسائل التى يكتبها أصحابها بنية أن يدفعوا بها يوما الى المطبعة فاذا بالرسالة فى الواقع مقال متنكر ، انما أعنى تلك الرسائل الحقيقية التى يبعث بها الكتاب الى صديق أو زوجة أو حبيبـــة أو ناشر أو مدير بنك يصرف شئونه الى غير ذلك من أوجه المراسلة التى يقوم بها أى فرد من أفراد المجتمـــع ، ثم اذا بالأديب يذيع صيته فتصبح لرسائله قيمة قد لا يفطن لها صاحب الرسالة أحيانا ، واذا الباحثـون بعد مماته - أو فى حيـاته - يدأبون فى جمعهـا والناشرون يتكالبون على نشرها لأنهم يدركون مقدار ما تلقاه من رواج لدى القراء . فمن منا لا تتطلـع نفسه الى صحبة أديب كبير عن قرب ومعـرفة عاداته الخاصة أو قراءة ما سطره قلمه ذات يوم الى رفيقة صباه أو حائك ملابسه أو دائنيه ؟ وقد يصبح اكتشاف حزمة من رسائل قديمة فى قـاع صندوق عمة عانس أو فى مخلفات مراب مغمـــور حدثا تهتز له الأوساط الأدبية فى أوروبا وأمريكا ، اذ تتهافت المكتبات العامة والخاصة على اقتناء مثل تلك المخلفات ، وقد يدفع المزايدون ثمنا لخطـاب من خطابات شاعر ما أضعاف أضعاف ما قبضـه يوما ثمنا لنشر عين من عيون انتاجه !.

ومنذ اسابيع اصدرت دار هينمان للنشر بلندن مجموعة ضخمة من رسائل الكاتب الانجليزي دافيد هربرت لورنس (المتوفى سنة ١٩٣٠) ، وقد ظهرت هذه المجموعة القيمة في جزءين (١) يربو عدد صفحاتهما على ١٣٠٠ صفحة من القطع الكبير ، وتحتوي على ما يزيد على ١٢٣٠ خطابا جمعها وبوبها الأستاذ هاري ت. مور الذي صار اليوم متخصصا في الترجمة للورنس وفي نشر أعماله .

وليست هذه هي المرة الأولى التي تطبع فيها رسائل لورنس ، فقد سبق ان نشر الدوس هكسلي كتابا يحوي قرابة ثمانمائة خطاب كتبها لورنس وكان ذلك بعد وفاته بعامين أي سنة ١٩٣٢ (واعيد طبعها سنة ١٩٥٤) وقدم لكتابه بمقدمة لفت بها الأنظار الى القيمة الفنية لهذه الرسائل ـ كما نشرت « فريدا » زوجة لورنس (وهي المانية الأصل) في كتاب وضعته عنه بعنوان « لست أنا بل الريح » ، احدى وتسعين رسالة كتبها اليها والى أفراد أسرتها . كما نشرت شقيقته « آدا » عددا من رسائله في كتاب عن لورنس في شبابه . ونشر كثير من أصدقائه وحوارييه في اوروبا وامريكا ذكرياتهم عنه وضمنوها رسائله اليهم ، ونشر الأستاذ هاري ت . مور نفسه مجموعة رسائل لورنس الى الفيلسوف الانجليزي برتراند راسل ابان الحرب العالمية الأولى اذ اشترك الاثنان في اظهار سخطهما على الحرب ثم اختلفا ودب بينهما الشقاق بعد احلام عريضة (من جانب لورنس على الأقل) عن ثورة تخلص الانسانية من آفة الحرب والمال ، وفقد الفنان ثقته في برتراند راسل ورأى في وسائله لمكافحة الحرب بالعصيان وجها آخر من أوجه الحرب !.

ففي رسالة الى برتراند راسل بتاريخ ١٢ فبراير سنة ١٩١٥ يقول القصاص :

« اني اكتب لاقول لك يجب ان نبني على أساس متين من حرية العيش لا مجرد حرية الفكر .

يجب أن نبحث عن مقياس جديد لكل حياتنا اليومية غير مقياس المال ، يجب ان نتحرر من المشكلة الاقتصادية اذ يجب أن تصبح الحياة الاقتصادية وسيلة الى الحياة الفعلية ، يجب ان نجعلها كذلك فورا .

لابد أن تقوم ثورة في الدولة تبدأ بتأميم جميع الصناعات ووسائل المواصلات والارض بضربة واحدة ـ وعندئذ يحصل كل انسان على اجره سواء كان مريضا او سليما او مسنا ،

واذا حدث ما يعوقه عن العمل فسيحصل على أجره أيضا . ولن نعيش في خوف من الذئب ـ لن يخشى أحدنا ـ رجلا كان أم امرأة ـ الذئب المتربص بالباب ، فالذئاب قد ماتت ..

هذا هو حل المشكلة الاقتصادية في الوقت الحالي ، اما الملاك المخلوعون فيقبضون دخلا مناسبا ـ ولا تعويض عن رأس المال ـ لمدة قل خمسين سنة .

لا بد أن نفعل شيئا من هذا القبيل ، اذ لا فائدة من الحديث عن تحرير روح الانسان اذا كان حذاؤه قد ضاق حتى أعجزه عن المشي ، وستظل كل مثلنا هراء ورياء حتى نكسر قيود المال ، فمن المخجل أن نرى المارد المشدود الى صخرة النظام الرأسمالي الصناعي الحديث يعلن أن روحه طليقة في حين أن الطيور مصاصة الدماء تنهش كبده بلا رحمة، اني أخجل من الكتابة حقا عن حب عارم لأخي الانسان ، لا يليق بنا اليوم الا الهجاء ، وما عدا ذلك فكذب ـ الى أن نتحرك ، ونفعل شيئا نخلص به انفسنا من تلك الصخرة ، ولذا يجب أن تقوم ثورة فعلية لتحرر أجسادنا فلم تخلق أبدا روح حرة في جسد مكبل ـ كذب ـ قد تكون روحا مستسلمة ولكن الروح المستسلمة ليست حرة ولا طليقة .. »

وقد دب الشقاق بين الرجلين العظيمين كما أسلفنا وتبادلا الاتهامات وسخر كل منهما من آراء الآخر وغرق لورنس في متاعبه الخاصة التي جرها عليه زواجه من سيدة المانية (تكبره بأعوام هجرت زوجها واطفالها الثلاثة أو الأربعة من أجله) ومصادرة السلطات لقصته « **قوس قزح** » ، ولم يعد يفكر في خطوات عملية للثورة بل في الهجرة الى أمريكا هربا من جنون الحرب الذي يعم بلاده .

وبعد عام نراه يبعث برسالة رقيقة الى برتراند راسل يسترضيه فيها قائلا :

« الا زلت غاضبا مني ؟ »

ويحاول أن يستبقي العلاقة على مستوى شخصي لا على أساس كفاح مشترك ، ولكن يبدو ان راسل لم يرد عليه ولم يعجبه قول لورنس :

« لقد استأجرنا كوخا صغيرا بخمسة جنيهات في السنة وسنعيش هنا حياة رخيصة لأن أمامنا أيام فقر شديد ، ولكن الموقع جميل ، فوراءنا التلال بصخورها الرمادية من الجرانيت، وتحتنا البحر الواسع ، ونحن هنا « على حريتنا » وأظن أننا نستطيع أن نعيش مغمورين وسعداء كمخلوقات الكهوف ، ألا تأتي الينا هنا في كورنوال وتنزل في مزرعة مجاورة ـ تعسال حقا .

يجب أن نتعلم أن نعيش سعداء ، وألا نحمل هما فالعالم القديم لا يتداعى الا اذا دفعه الجديد جانبا بلا مبالاة ، ومن المؤكد أن الدنيا الجديدة ستكون لطيفة ، فلنقض وقتا طيبا معا ريثما ينهك العالم القديم على نفسه . فلا فائدة من الانشغال به لانه لا شيء يولد بالتفكير ، وما يولد يأتي بنفسه وليس في وسعنا الا ان نمنع أنفسنا من التدخل في أمر هذا الميلاد الجديد .

نحن الآن لا نفكر الا في الاستقرار في كوخنا الصغير وتأثيثه وما الى ذلك ـ وفيما بعد نستطيع ان نرقص مع الربيع قريبا جدا .. »

---

(١) *The Collected Letters of D. H. Lawrence*, edit. Harry T. Moore, 2vo/s., London, Heinmann, 1962.

وكان هذا آخر خطاباته الى راســـل . ان كل رسالة فى هذه المجموعة الضخمة تستوقف النظر وتغرى بالترجمة أو على الأقل باقتبـــــاس فقرات منهـــا .

لقد قال الدوس هكسلى يوما فى تقديمه لرسائل لورنس :

« هذه الرسائل جميلة ومشوقة فى حد ذاتها ، والى جانب ذلك فهى بالغة الاهمية باعتبارها وثائق عن حيـــاة لورنس ، ففيها كتب لورنس حياته وصور نفسه بقلمه ، وقليـــل من الناس من يعطى من نفسه فى رسائله قدر ما أعطى لورنس ... ان هذه الرسائل تصور لنا لورنس فى حياته اليومية فنراه فى جميع أحواله ونلحظ تغير مزاجه وحالته الشعورية بتغـير المرسل اليه ، اذ كان يكيف نفسه بحسب متلقى خطابه ، فتراه فى رسالة مرحا الى أقصى درجة لانه يعلم أن هـــــذا ما ينتظره منه مراسله ، وفى رسالة أخرى يلبس لبوس التفكير الجاد ، وفى ثالثة يتخذ لغة الرؤيا والنبوءة ، وأثناء قراءتنـــا لرسائله نتتبع المناظر التى يراها ويصورها حية نابضة ، ونرقبه اثناء الحرب (العالمية الاولى) فنانا ذاتيـــا وحيـــدا يخوض معركة يائسة ضد كابوس الحقائق الواقعة وضد كل « ما لقيصر » ، يناضل ويخسر حتما ، ثم نصحبه بعد الحرب وهو يجوب آفاق الأرض باحثا فى كل قارة عن صحراء خارجية تعادل القفر الذى ينطوى تحت جوانحه وينتفض بأصـــــوات النذير عالية ،أو باحثا عن جماعة انسانية تشعره بالانتماء اليها ، نراه ينجذب الى اخوانه من البشر ثم اذا به يزور عنهم ، نراه وقد صمم على أن يرغم نفسه على علاقة ما بمجتمعه ثم اذا به يغير رأيه ويترك حبله على غاربه كما تطوح به ظروفه أو ميوله .

وفى النهاية وقد اشتد به المرض نرى سحابة قاتمة من الحزن ، ذلك الحزن الفظيع الذى كتب منه قصائده أشواك ثم قصيدة **الرجل الذى مات** .

ولعل هذه الفقرة المختصرة من كـــلام الدوس هكسلى خير تلخيص لحياة لورنس كما تبـدو من رسائله سواء فى ذلك المجموعة المنشورة عام ١٩٣٢ أو المجموعة التى بين أيدينا . ففى الرســـائل خير ترجمة لحياة هذا الفنان الفذ الذى عاش حيــاته الفريدة لفنه ولما يسميه النقاد برســالته . وكانت معرفته تجربة مثيرة لكل من أتيح لهم الاتصال به ، وأثار فى نفوس معارفه وقرائه أشد المشاعر تطرفا، كالحب المفرط أو الكراهية البالغة ، الاعجاب الكبير أو المقت الشديد .

و د. هـ. لورنس من الكتاب الذين ذاع صيتهم فى مصر فى السنوات الأخيرة وخاصة بعـد قضية روايته **« عشيق لادى تشاترلى »** ، على أن هـــذه القصة ليست اهم انتاج لورنس كما أنها ليست من خير ما كتب ، وكل ما يميزها أنها أجرأ ما كتب من قصص ، ولو اعتمدت شهرة لورنس الأدبية على هذا الكتاب وحده لما وجد مكانا فى مصاف العباقرة من الكتاب الذين لا يجود بهم الزمن الا شحيحـا ، وقد كتب لورنس عشرات القصص الطـــويلة والقصيرة . ونظم الشعر وأسهم فى كتابة النقـــد والرحلات وكان انتاجه غزيرا فقد كان يعيش لقلمه وبقلمه حتى كاد يموت جوعا .

ولا تقتصر اهمية هذا الكاتب على أنه كان « نبى الجنس » كما يحلو للبعض أن يصوروه ، فقد كان يرى فى نفسه « نبى الحياة » ثار على كـل عناصر الدمار والخراب فى المجتمع الصناعى الحديث وكان يرى فى مراكز الصناعة والتعدين بثورا تنتشر على الأرض وتشوه وجه الخليقة . وكان يرى فى نشاط الرأسمالية الدائب وتوسعها وتقدمها نشاطا عقيما يعتصر حيوية الانسان الذى أصبح أسير عبودية من نوع جديد هى عبودية الآلة والشياطين من ملاكها تجار العربات والقاطرات وتجار الســلاح والموت المدمر .

* * *

ولد لورنس فى ضاحية صناعية ، وكان أبوه من عمال المنـــاجم ، وعاش طفولته يهرب من هباب المداخـــن الى خضرة الحقول والأشـــجار والى البحر الصاخب ، ويحلم بمزرعة يفلحها ويعيش على انتاجهــا ، فى أمريكا أو فى استراليــا أو فى اى بقعة من بقاع العالم . ومن هنا كانت قيمـــة الجنس فى أدبه لأنه الأداة الأولى المخصب ، للحياة — وها هو لورنس — يتحدث فى احدى رسائله عن احدى محاولاته لتنفيذ تلك الخطـــة الحبيبة الى نفسه ، وهى رسالة الى مارى كنعان (1) مؤرخـــة من ايطاليا فى ١٢ فبراير سنة ١٩٢١ .

« ... لقد تعبت من ايطاليا ومن اوروبا كلها ، وتعلمين أن مسز ثريشر عرضت علينا مزرعتها على بعد اربع ساعات مـــن نيويورك وساعتين من بوسطون ، وهى مزرعة جميلة ومهملة اريد أن أذهب الى أمريكا — يمكننى نشر أعمالى بسرعـــة هناك — وخطتى أن أذهب الى تلك المزرعة ثم أكتب للامريكيين وأحاول أن أفلح المزرعة وقد يذهب معى فنشنزو وزوجتــه لهذا الغرض لو دعوتهما فهما يتوقان الى الهجرة — وهى مزرعة بكر مغطاة بالتلال والغابات وصالحة لزراعة الفاكهة ، وفيها بيت خشبى قديم ، وأرجو اذا كان هذا ممكنا أن تأتى أنت أيضا ونبنى لك بيتا صغيرا ثم تتولى أحد فروع العمـل ، فهذا ما ولدت له حقا لا للمعيشة فى شقة والضـــياع فـى مونت كارلو .

اما أسوأ ما فى الموضوع فهو أننى فى حاجة الى مائتى جنيه فهل تقرضيننى اياها بربح قدره خمســـة فى المائة

(1) صديقة فنانة كانت زوج : جيمس بارى الكاتب المسرحى ثم انفصلت عنه وتزوجت جلبرت كنعان القصصى .

وسادفعها بأسرع ما استطيع . ولم أكن لأطلب منك هذا المبلغ لو كان في استطاعتي أن استغنى عنه . وهذا ما ارجو ولكنى اود ان تقولى لا أو نعم حتى أعد خطتى .. »

وفى الخطاب التالى نرى لورنس يعلن عن فرحته الزائدة لأن مارى كنعان وافقت على أن تقرضه المبلغ ، ونرى الخطة وقد اتضحت وزادت تفصيلا فهو يكتب لها بتاريخ ٢٤ فبراير ١٩٢١ خطابا يقول فيه :

« ... وارجو أن نبحر فى أواخر مايو ، تصورى حالتنا والحدة التى نكون بها الخطط .

فى نيتنا أن نبدأ باقتناء عنزة واحدة وغرس شجيرات الفاكهة — نعم سيكون من الصعب الوصول الى هناك بالمبلغ الموجود ولكننا سنتصرف ، وارجو مخلصا أن أتمكن من كسب بعض الدولارات — ثم نرسل الى فنشنزو وزوجته ليحضرا ونزرع أشجار خوخ ونشترى بقرتين وعربة فورد قديمة لنقل الانتاج الى السوق — ونقيم هناك بصفة دائمة — واذا أفلحنا فامل أن تحضرى فى الربيع القادم ونبنى لك بيتا صغيرا .. وارجو أن تكونى مستعدة لتولى فرع من فروع العمل فى المزرعة فراولة — نحل — مربى .

.. تقول مسز تريشر ان المنطقـــة فى غاية الجمال وفى المزرعة نهيرات وغابات — لو كان لنا راس مال نبدأ به ! على أية حال وربما يكون البدء من لا شىء أكثر متعة وسأحاول .. »

ويبدو أن المشروع فشل من أوله لسبب لم يذكر فى الرسائل ، وفى الرسالة التالية (بتاريخ ٢ مارس ١٩٢١ وكانت الى « كوتليانسكى » (وهو ناشر وصديق من لندن) نرى لورنس يعزى نفسه بالحديث عن جمال المنظر فى ايطاليا وينظر الى خططه نظرة أكثر واقعية :

« .. لشد ما سئمت السياح تاورمينا (القـرية التى يسكنها) تغص بهم ولكن هناك جنسا أسوأ من البريطانيين ، وهم أهل اسكندناوه فمنهم هنا فى هذه القرية فى الوقت الحاضر على الاقل ستمائة من « أعمدة المجتمع » يا لفظاعتهم وجشعهم ، انهم هاربون من الضرائب فى بلادهم ..

لقد مللت الناس جميعا — من أى صنف كانوا — ولكن البيت هنا لطيف ، والدنيا حولى خضراء مزدهرة والشمس تشرق لامعة فوق البحر واتنا (البركان) تغطيه الثلوج الكثيفة — جميل عليه اشراقة عجيبة كأنها هالة من فجر الحضـارة الافريقية ، ولكن الشوق الى الرحيل يستبد بى أحيانا وأفكر فى أمريكا ثانية .. ولكن ما أكثر ما حلمت — وعقد الايجار هنا حتى آخر أبريل ، ولى أن امكث سنة أخرى اذا أردت ولا يكلفنى الا ٢٥٠٠ ليرة — والبيت جميل ومنفرد وحوله أرض واسعة منحدرة ومزروعة فى مدرجات — انى أحب بيتى هذا .. »

وهو فى هذا الحلم الذى راوده كثيرا وحـاول تحقيقـه مرات عدة يبحث لنفسـه عن البرء فى الالتصاق بالأرض والدخول فى دورة الخصب المتجدد التى تمر بها الطبيعة على مدار الفصول كما فعل بالشخصيات السعيدة أو قل الراضية المكتملة فى قصصه .

وقد تعلقت نفسه بهذا الأمل منذ سنة ١٩١٥ عندما عزم على الرحيل الى فلوريدا هـربا من هستريا الحرب وأملا فى حياة جديدة مما عاش عمره يحلم به وكان فيما يبدو من رسائله — على وشك الرحيل ، يكتب لأصدقائه قائلا سنبحر يوم الأربعاء القادم الخ .. ثم كانت صدمة مصـادرة **قوس قزح** وكانت المرة الأولى التىيتعرض فيها لهذه التجربة فبقى فى انجلترا ليدافع عن الكتاب ويستنجـد بالأصدقاء من ذوى النفوذ وبالجمعيات الأدبيـة لأن الناشر لم يهب للدفاع عن الكتاب .

وقد توالت الضربات على لورنس فى أثنـاء تلك الحرب فهو وان أعفى من الخـدمة العسكرية — وكان قد أقسم الا يطلق النار على انسان حتى ولو قتل — الا أن البوليس كان له بالمرصاد وطـرده الأهلون من كوخـه الصغير فى كورنوال بسبب جنسية زوجته ، وأعرض الناشرون عنـه حتى ساءت حالته المالية واضطر الى طلب المعونة من صـندوق الأدباء The Royal Literary Fun ! وصناديق مساعدة الأدباء فى كل زمان ومكان تحت اشراف « الرسميين الناجحين » منهم .

كتب الى صديق رسام بتاريخ ١٤ يونيو ١٩١٨ :

« وصل الى خطابك أمس — كل شىء سيىء — لقد ملأت أمس استمارات بطلب المعونة من الجمعية الملكية للادباء — ولكننى لم أكن مؤدبا وذليلا كما ينبغى ، والغالب انهم لن يعطونى شيئا — لعنة الله عليهم وكفى — لعنة الله عليهم مرة ثانية — ليسوا الا براغيث سمينة تعيش على دم الأدب .. »

ولما كان فعلا فى أمس الحاجة الى المعونة فقـد كتب الى مارى كنعان لتتوسط له لدى أصدقائها من أعضاء الجمعية ليمنحوه خمسين جنيها :

« تعلمين أن البوليس هاجمنا وطردنا من بيتنا فى كورنوال — بلا سبب — ونحن طول الوقت فى قائمة المشتبه فيهم — بلا سبب ، ولا أكاد أكسب قوتى وقد استأجرت شقيقتى لنا هذا الكوخ وأثثته من مالها .. ونحن نعيش تقريبا عالة عليها وهذا مؤلم جدا — أرسل لى تشارلز ويبلى استمارات من الجمعية الأدبية الملكية — أو صندوق الأدباء وملأتها بقلب أسود من الغضب .

هل تذكرين المرة الماضية عندما حدثتنى عن سترو وكيف يمكن أن يحصل لى على خمسين جنيها من الجمعية — وقد فعل — هل تكلمينه ثانية يامارى ؟ هو أو أى عضو آخر فى الجمعية ليقف فى صفى عندما يعرض موضوع المنحة على الأعضاء .. منذ شهور ونحن نعيش على الكفاف من شلن الى

شلن — وعشرة جنيهات من شيرمان — وهكذا وقد تعبت واصبح هذا يضايقنى ويثيرنى ولا فائدة ترجى من ان احاول كتابة ما يباع فى مثل هذه الظروف ... »

كثيرا ما وعد لورنس أصدقاءه أنه بمجرد أن ينتهى مما يكتب حاليا سيبدأ فى كتابة ما يبـــاع ولكنه كان يعود فيعلنهم ان لا فائدة ويصمم على ألا يكتب بالمرة ، ولعل من أطرف ما فى رســـائله تلك اللعنات التى كان يصبها على الناشرين واحدا بعـد الآخر وعلى راسهم هاينمان ناشر هـــذه الرسائل الذى اشترى حق نشر جميع كتب لورنس بمجرد وفاته ، وكان لورنس يقول لوكيـــله ومستشاره ادوارد جارنيت « سيثرون من قلمى يوما — أعرف ذلك جيدا » وهذا ما حدث وان كانوا قد تركوه فى حياته يعيش على الكفاف ، فناشر يعرض عليـــه تسعة جنيهات ثمنا لديوان من الشعر ! فيرفض العرض ويحدث مراسله فى نفس الخطاب بالمتعـــة التى يجـدها فى قراءة **تاريخ ســـقوط الدولة الرومانية** لادوارد جيبون !

ولو اطلع لورنس على الغيب ورأى ملايين النسخ التى تباع من كتبه والآلاف المؤلفة من الجنيهات التى تدخل جيوب الناشرين من نشرها لما أدهشه ذلك ، ولما اهتم له كثيرا ، فلم يكن فيما يبدو من رسائله يهتم كثيرا بالمال ، أو يعلق أهمية كبيرة على حالة الضنـــك التى يعيش فيها ولم يكن يجد غضاضة تذكر فى تلقى المعونة من الأصدقاء والمعجبين ولم يكن يرى فى فقره شيئا غريبا يستحق التعليق .

كتب فى سنة ١٩٢٨ بعد أن بلغ من الشـــهرة ما خلصه من عيش الكفاف :

« كثيرا ما يسألنى محدثى هذا السؤال : هل وجدت صعوبة فى بلوغ النجاح ؟ واذا كان ما وصلت اليه يعد نجاحا فيجب أن أعترف بأننى لم أجد صعوبة تذكر ، فلم يحدث يوما أنى تضورت جوعا فى غرفة بالسطح ، ولم أقاس العذاب فى انتظار الرد من ناشر أو رئيس تحرير ، ولم أكافح بالعـــرق والدم لاخرج للناس أعمالا عظاما كما أننى لم أستيقظ يوما لأجـد نفسى مشهورا .

كنت فتى فقيرا وكان المفروض أن أصارع فى قبضة الظروف وأن أتحمل ضربات الدهر قبل أن أصبح كاتبا ذا دخل متواضع وشهرة نصف نصف — ولكننى لم أفعل ، وحدث كل شىء من تلقاء نفسه وبدون أنين منى — ويبدو هذا مؤســـفا لاننى كنت بلا شك فتى فقيرا من الطبقة العاملة بلا مستقبل واضـــــح أمامى — ولكن بعد كل هذا من أنا الآن ؟ (وايه يعنى ؟) . لقد ولدت ونشأت فى الطبقة العاملة ، وكان أبى فحاما ، ولـم يكن فيه صفة تستحق المدح ولم يكن حتى محترما اذ كان يكثر من الشراب ولم يقرب يوما بيت العبادة ، وكان وقحا فى ردوده على رؤسائه المباشرين فى المنجم .

... لقد مضى اليوم سبعة عشر عاما منذ تركت مهنـــــة التدريس ، ولم أعان الجوع يوما ولم أشعر حتى بالفقر مع أن دخلى فى السنوات العشرة الأولى كان أحيانا كثيرة أقل مما كان لو أننى بقيت مدرسا الزاميا ولكن اذا كان الانسان قد ولد فقيرا أصلا فان قليلا من المال يكفيه ، فلو أن أبى كان حيا لاعتبرنى اليوم غنيا على عكس ما يعتقد الجميع — أما أمى فكانت ستقول اننى ارتقيت فى سلم المجتمــــع ، ولو أننى لا أعتقد ذلك » . (١)

* * *

ومن الجديد فى هذه المجموعة من رسائل لورنس عدد من الرسائل التى كتبها فى شبابه (١٩٠٨—١٩١٠) الى فتاة مشتغلة بالحركة النسائية تدعى بلانش جينجز ، وقد اكتشفت هـــذه الرسائل حديثا فى ليفربول ، حيث كانت تعمل هذه الفتاة موظفة فى ادارة البريد (توفيت ١٩٤٤) ، وكان لورنس يكتب لها خطابات مطولة يحكى لها مغامراته الغراميــــة ويحدثها عما يقرأ ويستشيرها بصدد روايته الأولى **الطاووس الأبيض** ، وكانت فيما يبـدو تستشــــيره فيما يحسن لها قراءته ، فكان يحدثها حديثا طويلا عن القصص المنشورة لكبـــــار الكتاب الانجليز والفرنسيين والروس ، مما يظهرنا على سعة اطلاع لورنس على التراث الأدبى قبل أن يبــــدأ هو فى كتابة القصة — نراه ينصحها بقراءة بلزاك وتولستوى ويناقشها فيما تنشره المطبعة الانجليزية من قصص لويلز وغيره من الكتاب — وحديثه الى هذه الفتاة مشوق طريف نقتبس فقرة يحدثهـــــا فيها عن الموسيقى اذ يبدو أنها سألته أن يدلها على كتاب يساعدها علـــى تذوق الموسيقى فكتب بتاريخ ١٥ ديسمبر ١٩٠٨ (كان فى الثالثة والعشرين) :

« أما عن كتاب عن الموسيقى فالطريق الى معرفة هـــذا الفن هى فى الانصات الى الموسيقى ثم التفكير فيها بعد ذلك ، ولا أعرف الا كتاب هاويس « الموسيقى والأخلاق » وهـــو ليس جديدا ولا مثيرا ولكنه كتاب جيد فيما أعتقـد . ابحثى فى فهرس احدى المكتبات العامة عندكم — فى قسم الموسيقى ولا بد أنك واجدة بغيتك — انى أحب الموسيقى وقد حضرت هنا حفلتين أو ثلاثا للاوركسترا وسمعت فى واحدة منها بيرجينت Peer Gynt وجدتها مدهشة وان لم تكن عميقة — أظنك تعرفين أوبرات فاجنر — تانهوزر ولوهنجرين ومثـلها يدفع المعرفة بالموسيقى فى دمك خيرا من أى نقد . اننا اليوم نذبل تحت شمس أفكار الآخرين والمعرفة من خلال الآخرين ، وليس المهم قلة المعرفة ما دمت قادرة على الاحساس العميق وعلى المشاركة .

وفى الخطاب التالى (بعد عشرة أيام) نراه يكتب لهـــا :

« ... يؤسفنى أن هاويس لم يعجبك ، فهو يناســـبنى ... ودمك خفيف فى حديثك عن مؤلفى الموسيقى .. ان الموسيقى

---

(1) D. H. Lawrence, *Selected Literary Criticism*, edit. by Antony Bert, Heinmann. London, 1955, p. 1-4.

الصرف لا علاقة لها بالأفكار فيما أعتقد ، وليس لها معنى كما أن صوت الريح أو الطير لا معنى له .. وليس هناك معنى لفظى أوتصورى وراء السيمفونية الريفية أوأى سيمفونيةأخرى ـ انها سيمفونية رقيقة كتبها انسان مفرد ، وليس فيهـــا معنى واذا وجد فليس هذا هو المفروض ..»

ورسائل لورنس بعامة غنية بالحديث عن الكتب التى قرأها أو التى يقرأها ، وبالنصائح التى يسديها لصغار الكتاب والشعراء ممن يعرضون عليه أعمالهم وبالآراء النقدية فى انتاج معاصريه مما كان يؤدى أحيـــانا الى النزاع الشديد بينـــه وبينهم بعـد صداقة حميمة كما حدث بينه وبين القصاصـــة كاترين مانسفيلد وزوجها جون مدلتـــون مرى .

ومثل هذا تجده دائما فى رســـائل الكتاب على أن رسائل لورنس تنفرد بخاصية أخرى لا تجدهـــا الا فى رسائل الشاعر بيرون (المتوفى ١٨٢٤) ، وهى الحديث المستفيض عن كتبه هو وظروف نشرهـا والتطورات التى تطرأ عليها حتى يدفع بهـــا الى المطبعة ، فقد اختار كل من لورنس وبيرون حيـاة النفى الاختيارى ، وعاش أيام خصوبته الفنيـــة يجوب الأرض ولا يستقر به المقام فى بلد من البلاد ، ولكنه على اغترابه ومع احتقـــــاره لأبناء جلدته والتشهير بهم فى حديثه ورسائله كان يكتـــب من أجلهم ويدفع بكتبه الى الناشرين ليقراهـــا هؤلاء الانجليز الذين « صلبـــوه » كما قال لورنس ، والمراســـلات المتبـــادلة بين لورنس ووكـــلائه ومستشاريه فى هذا الشأن من أقيم المراســـلات فى القرن العشرين فائدة للبـــــاحث الأدبى ، كما أن المراسلات المتبادلة بين بيرون وناشره جون مرى من أمتع المراسلات فى القرن التاسع عشر .

* * *

ان الحديث عن رســــائل لورنس يطول وقد لايتسع له كتاب فمابالك بمقال، ولكن فى هذه الرسائل ظاهرة تغرى بالتأمل ، فالكتاب فيما يبدو من رسائلهم يختلفون فى درجة انطلاقهم فى التعبير عن انفسهـم فمنهم من يكشف عن أعماقه فى خطابه ، يعبر عــن فرحه أو سخطه بألفاظ قوية نفاذة ، تأسر مراسله وتشركه فى الانفصال ، ومنهم من يقتصد فى التعبير عن مشاعره ، ولا يلقى عن نفسه قناع التحفظ حتى فى مراسلاته الخاصة ، وفى هذه الحـــالة نرى أن الرسائل لا تكتسب اهميتها الا من كونهـا رسائل كاتب كبير مرموق .

ولعل خير مثال لهذا النوع مجمـــوعة رسائل الكاتب الألمانى الكبير توماس مان (المتوفى ١٩٥٥) نشرت الجزء الأول منها (٥٨٣ ص) ابنته اريكامان وأجمع المعلقون على أنها خير مثال لرسائل الأديب السوى المنظم ، الذى لا يبوح بمكنـــون نفسه الا بتحفظ ، ويكاد يدخر انفعاله لينفقه فى ميدان التعبير الفنى ، ويقول مان فى هذا المعنى ردا على صديق شكا من تحفظه :

« انك تشكو من أنك لم تصبح أوثق بى صلة وحتى بفـــرض أن فى ذلك موضعا للشكوى ، الا يبدو هذا نوعا من الجحود ! من يقرب منى أكثر منك وانت تقرأ « تونيو كروجـــــــر » (١) واذا كنت تجدنى متحفظا فى علاقاتى الشخصية فلعل ذلك مرجعه ان الانسان يفقد القابلية للتواصل والتعبير الشخصى اذا كان قد اعتاد التعبير بالرمز اى من خلال أعمال فنية .. »

ولسنا هنا بمعرض المقارنة بين فن لورنس وفن توماس مان ، وكل ما يهمنا هو ابراز الاختلاف فى قيمة أنواع مختلفة من رسائل الكتاب الكبار ، ولعل تصوير توماس مان لنفسه فى احدى رسائله خـير وصف للفنان الكلاسى كما يعرفه القرن العشرون ، وخير نقيض لصورة لورنس كما أوردها قلمه يقول مان :

« كنت انسانا هادئا مهذبا ، بلغ مبلغـــا لا بأس به من النجاح والثراء من عمل يديه ، تزوجت وانجبت الـــذرية .. وحضرت المرحيات ليلة الافتتاح ، وكنت مواطنا ألمانيـا أحب بلادى لدرجة أننى لم أطق الاغتراب عنها لأكثر من اربعة أسابيع، فهل حقا من الضرورى أن يكون الفنان سكيرا ومقامرا فوق البيئة »

أما لورنس(٢) فالصرخة التى تتردد فى رسائله سنة بعد سنة ، هى لعنة الله على انجلترا والانجليز :

« لعنة الله عليهم ، خنازير ! أفاع ! اغبياء ! مجانين ! أفاقون ! جبناء ! منافقون ! دمهم زلال بيض ! منيهم ماء سائل ومن العجيب انهم ينسلون ! المتشدقون ! ياالهى كم اكرههـــم ! لعنة الله عليهم جميعا ، يحرقهم اللهم كلهم ، وحل ، زبالة...

لماذا ، لماذا ، لماذا ولدت انجليزيا ! يا أبناء وطنى الملاعين الضعفاء الجبناء ، لماذا ارسلنى الله لكم .. لا بد ان المسيح على الصليب كان يقول لنفسه ، تصلبوننى ايها الخنازير ، سنرى من الذى يضحك أخيرا .. »

ولكنه على سخطه هذا الذى لا يفتأ ينفجـــر فى صفحات رسائله كما فى صفحات كتبه كان لا يكتب الا لهم ، ولا ينساهم وهو يجوب آفاق الأرض هربا منهم لأنه كان يعرف نفسه فنانا أرسله الله لهم .

(١) قصة مان الشهيرة نشرت فى نفس السنة ١٩٠٣ .

(٢) لزيادة التفصيل انظر الملحق الادبى لجريدة التيمس ، عدد أول يونيو ١٩٦٢ .

كافافيس

شاعر سكندري

قسطنطين كافافيس

١٨٦٣/٤/١٧ ١٩٣٣/٤/٢٩

بقلم : على نور

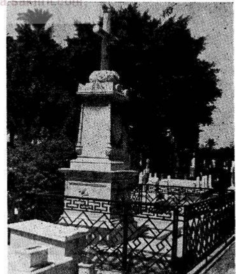
فى قاعة مبنى محافظة الاسكندرية لوحة كبيرة ترمز الى الاسكندرية ماضيها وحاضرها ، هذه اللوحة رسمها الفنان محمد ناجى عميد الفنون سابقا ، وأودعها شخصيات تقرب من الخمسين عدا .. من الاسكندر الأكبر الى لطفى السيد وطه حسين .

من بين هذه الشخصيات نلحظ وجه الشاعر اليونانى :

قسطنطين بتروس كافافيس (١٨٦٣-١٩٣٣) الذى ولد وعاش ومات بالاسكندرية واستطاع أن يتشرب تاريخ الاسكندرية وامجادها فى ضميره ثم يسجل شعرا فريدا فى لونه يصعد باسم الشاعر من المجال المحلى الى المجال العالمى ويشغل الأدباء بأصدائه زمنا طويلا ومازالوا يدرسون كافافيس .. الانسان .. الشاعر السكندرى .

تناول شعره كثير من نقاد اليونان والانجليز والفرنسيين والألمان وغيرهم ، وغدا كافافيس حديث الجامعات الأوربية وآفاقها الأدبية ... وجدير بجامعة الاسكندرية أن تدرس هذا الشاعر كظاهرة لابد من دراستها فى الاصالة السكندرية .

وهذه عجالة عن نشأة كافافيس تتبعها دراسة لشعره فى عدد قادم .





بعث الاسكندرية

لم تكن الاسكندرية سنة ١٨٠٠ م سوى قرية صغيرة يسكنها بعض الصيادين والصناع والتجار وذلك بعد ان ترسبت معالمها الحضارية بين طبقات الماء فى منطقة الشاطبى وكومت على بعضها تلال كثيفة من الرمال ، حتى لم يعد يظهر على وجه الأرض من المدينة الأصلية ، الا بصيص يمتد من الأنفوشى الى كوم الشقافة كشريط متهدل طرفه على البحر وطرفه الآخر عند ترعة ضحلة تمد سكانها القلائل بالماء العذب . وحتى هذا الخط الهزيل من مياه الشرب كثيرا ماكان يتعثر وينحسر ، أو يحول أو يتوقف بسبب انسداد شرايين النيل عند قنواته المتهالكة ، نتيجة الاهمال المخيف الذى اعترى البلاد ، ونتيجة اضمحلال شعب مصر الذى هبط تعداده الى مليونى نسمة .

أما مجد الاسكندرية البحرى والتجارى فقد ورثته مدينة رشيد فعززت بذلك رشيد وذلت الاسكندرية ثم استسلمت للفناء .

على أن الاسكندرية رغم احتضارها قاومت طلائع الحملة الفرنسية التى كانت بقيادة نابوليون بونابرت وآذت مؤخرة جيوشه ، واستمرت فى مناوشة الفرنسيين ولم تبخل بضريبة الدم التى كللها اعدام نابوليون لعمدة الاسكندرية : محمد كريم .

كان هذا الموقف من الاسكندرية نقطة تحول فى تاريخها العريق وايذانا لبعث جديد وتذكرة لما كانت عليه المدينة من اهمية وعلو شأن . فقد كانت عاصمة لمصر قرابة الف عام من قبل انشاء الفسطاط والقطائع والقاهرة ، كما كانت ثغر الثغور منذ صدر الاسلام الى عهد العثمانيين وقد كانت منار البحر المتوسط والشرق القديم ، تشع ذوب الحضارات المتعاقبة رغم ماكان يعتريها من تدمير على مر العصور .

اتجهت الأنظار الى الاسكندرية بعد الحملة الفرنسية ، ولم ينتصف القرن التاسع عشر حتى عادت الاسكندرية الى سابق مجدها البحرى والتجارى وأصبحت بحق عاصمة البلاد وخزينتها المكدسة بالذهب المفعمة بالحركة والعمل ، ولاغرو فقد كان محمد على تاجرا قبل أن يكون محاربا ، يعبد آلهة التجارة مثل جميع اهل قولة ومقدونيا باليونان فى شدة حرص وحسن ادراك وتدبير للقروش والفرصة ، فجعل من مصر محلا تجاريا ضخما ، الشعب فيه ليس الا خادم انتاج غير جدير بالثقة او العناية أو الاهتمام ، واستقدم الخبراء والوسطاء من الفرنسيين والارمن والايطاليين وخاصة من اليونانيين اصدقائه ومنهم من كان رفيق صباه فى قولة عندما كان يبيع التبغ ، واولاهم اكبر نصيب فى تجارة مصر الداخلية والخارجية ، واقطعهم اراضى واسعة كما اولاهم ثقته العمياء فى الوقت الذى لم تكن له بالمصريين ثقة بل كان كل همه ان يشغل الشعب بالحركة الدائبة والقلق المستمر خشية الفراغ والتأمل ومن ثم الثورة .. وكان من داب محمد على اذا سمع بمصرى كسب مالا ان يبادر باستصفائه ، حتى قلم اظفار الشعب وافقره ولم يدع فيه ــ خلال حكمه الطويل ــ اى برعم تنبثق منه طبقة شعبية متوسطة تكون العمود الفقرى لحكم البلاد من بعده .

وكان الشعب بدوره خليطا غريبا من الجنسيات والأديان والمذاهب واللهجات يربطه بؤس عام وخاصة فى القاعدة الفقيرة العاملة ، فى حين يستشرى الغنى والثروة ويتكدس الذهب فى خزائن الوافدين من اصدقاء الباشا واعوانه وشركائه فى البنوك والتجارة .

يقول الكاتب اليونانى مالانوس :

« ان نزول اليونانيين مصر لم يكن الا احتلالا سلميا لما عرف عنهم من اللهفة الى المغامرة فى سبيل الغنى والثروة وشعارهم منذ أوائل القرن التاسع عشر أغنية تقول :

« فى القاهرة أرز وفى الاسكندرية سكر »

وفى عهد محمد على بلغ عددهم بالاسكندرية ألفين ، ولكن هذا العدد بلغ خمسين ألفا قبل أن ينصرم القرن التاسع عشر ، واستولوا على مقاليد التجارة فى سوق الاسكندرية وبحرها .

ويقول الكاتب اليونانى تسيركاس :

« ان ثقة الباشا « محمد على » باليونانيين كانت ثقة عمياء فمن أصدقاء الباشا ومستشاريه وشركائه فى التجارة : تاسيكاس وتوستسا وكازولى وزيزينيا (الذى أخذ على عاتقه أن يشترى للباشا عدته الحربية أيام كانت فرنسا تمنع بيع مصر السلاح ، ولذلك أقطعه الباشا رمل الاسكندرية ..) ومن أصدقائه مفروغرداتوس وبريوس وسكارمنجاس وأناستاسيس وأفيرينوس .. وغيرهم كثير .. ومن بين ١٧٣٠ سفينة رست على ميناء الاسكندرية سنة ١٨٤١ كانت ٤٧٥ سفينة تحمل العلم اليونانى .. واصبح اليونانيون شبكة اقتصادية هائلة تغطى مصر والسودان والحبشة . »

ويقول تسيركاس مستطردا :

« كانت مصر فى عهد محمد على اكبر ملاذ واغنى ملجأ واوسع ثغرة فى سجن السلطنة العثمانية الكبير هرع اليها ثوار اليونان واتخذوا منها نقطة الوثب التى حققت استقلالهم سنة ١٨٢١ ، ولولا ذلك لتأخرت الثورة اليونانية مائة عام .. »

وفى ذروة هذه الحظوة التى نعم بها اليونانيون فى مصر ظهر اسم كافافيس لأول مرة سنة ١٨٤٥ ــ وكان محمد على لايزال بمصر ، ونزوح اليونانيين الى مصر يتزايد ، والحاجة الى تكتلهم تشتد وتدفعهم الى التفكير فى تكوين جالية لهم فى كل مدينة جمعية لاتقل فى دقة نظمها ولوائحها عن حكومات صغيرة ترعى شئون الأفراد من اليونانيين المقيمين والنازحين ، وتنشىء لهم الكنائس والمدارس والملاجىء والمستشفيات والمقابر ، وتمدهم بالمال الوفير وتفتح لهم سبل الرزق على المستوى الرفيع ، وقد نجحت هذه الجمعيات أيما نجاح وبفضلها وصل عدد اليونانيين بمصر سنة ١٩٣٥ الى اكثر من ١٢٠ الفا منهم فى الاسكندرية وحدها مالا يقل عن ٦٠ الفا

ويمكن رسم جدول تقريبى لازدهار الجالية اليونانية بمصر من حيث المال والعمران والعدد والانتاج الفكرى فنقول بايجاز :

ــ من حيث المال والسلطة والنفوذ تقف القمة عند سنة ١٨٨٠

ــ من حيث العمالة وكثرة المنشآت تقف القمة عند سنة ١٩١٠

ــ من حيث عدد المقيمين بمصر تقف القمة عند سنة ١٩٣٠

ــ من حيث الازدهار الفكرى والأدبى سنة ١٩٢٥

وهذه القمم التقريبية مهمة جدا فى رسم الاطار العام الذى سوف نبرز فيه شخصية الشاعر كافافيس كرمز وظاهرة من ظواهر حياة الجالية اليونانية بمصر .

أسرة الشاعر (١)

كان بتروس كافافيس (الأب) شابا يناهز الثلاثين عندما وصل الاسكندرية لأول مرة فى حياته سنة ١٨٤٥ ، وكان ذكيا بارعا فى شئون التجارة والمال ، المعى الثقافة يتقن الانجليزية كأحد ابنائها ، فهو من اسرة عريقة فى عالم التجارة تنقلت بين لندن ولفربول ومانشستر وماساليا والآستانة واخيرا الاسكندرية ومصر .

بدأ بتروس فى الاسكندرية يمارس تجارة أسرته فى بيع الأقمشة والمنسوجات التى يستوردها من اخيه بانجلترا ، وسرعان مالمع اسمه بين شخصيات المدينة فاختير ضمن المؤسسين للجمعية اليونانية وبناء كنيستها الفخمة (افانجليزموس سنة ١٨٤٧) وهى الكنيسة الواقعة حاليا بين منشية الورد ومسجد العطارين .

وتدل الدلائل على ان بتروس هذا قد تبوأ فى الجالية مركزا طيبا وظفر بكثير من التقدير والاحترام فى أقل من سنتين .

وعاد بتروس سنة ١٨٤٨ الى اسرته بالآستانة حيث تزوج خاريكليا ، وهى من أسرة فنارية يونانية لها تاريخ فى التجارة والدبلوماسية وخدمة القصر العثمانى ، ولم يبق بتروس طويلا بالآستانة بل عادوحده الى الاسكندرية كى يفتح آفاقا جديدة فى التجارة .

وفى سنة ١٨٥٠ تنتقل خاريكليا من منزل ابيها بالآستانة الى منزل زوجها فى حى كبار التجار ورجال المال بالاسكندرية بين الميناء الشرقى

---

(١) ــ ابوه . بتروس كافافيس (ولدسنة ١٨١٤ توفى سنة ١٨٧٠ م) عن ٥٦ عاما .
ــ أمه : خريكليافوتياذيس (توفيت سنة١٨٩٩) عن ٦٥ عاما .
ــ الشاعر : قسطنطين كافافيس (ولد بالاسكندرية يوم ١٨٦٣/٤/١٧ ومات بها مساء ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٣ عن سبعين عاما واثنى عشر يوما)

والمنشية ومن ورائها حاشية تحمل أول ابنائها فتجذب الأنظار بجمالها وأبهتها وشدة اناقتها وندرة جواهرها ولاغرو فان أسرتها من تجار الجواهر .

وفى سنة ١٨٥٤ غير بتروس جنسيته من اليونانية الى الانجليزية اذ لم تعد للجنسية اليونانية فى رأيه فائدة ترجى بعد موت محمد على ، وكان الانجليز فى تلك الآونة بعد حرب القرم فى أشد الحاجة الى القمح وبعض الحاصلات فصعد بتروس بنفسه فى النيل يجوب قرى الصعيد ويشترى المحاصيل كلها صفقة واحدة لحساب الانجليز ، واستمر نجمه فى صعود ويتكدس الذهب فى خزائنه ويندفع هو دفعا الى المغامرة فى أسواق متعددة ، من بيع اقمشة الى بيع محاصيل ، الى الاشتراك فى معركة القطن ، الى بناء المحالج ، وامتلأ ليله ونهاره بالاعمال والتفكير وعقد الصفقات التى كثيرا ما كان بيته ميدانا لها .

اما خريكليا فلم تكن اقل منه نشاطا فى ميدان الأمومة .. كانت ولودا ولادة ، لاتكاد تفطم طفلا حتى ترزق بطفل جديد الى ان بلغ اطفالها تسعة فى اقل من خمسة عشر عاما .. كلهم ذكور ماعدا ابنة واحدة لم تعش طويلا ، وآخرهم شاعرنا قسطنطين كافافيس .

ان عملا كهذا لم يترك لخريكليا وقتا لاشباع رغباتها الفطرية كسيدة ارستوقراطية غنية ، بل لقد قدر عليها فى هذه الفترة الطويلة التى تناهز خمسة عشر عاما من ازهر أيام حياتها ان تظل سجينة الدار ، بين حمل ووضع ، وارضاع وفطام مع اشراف دائب بالليل والنهار على تدبير هذا البيت الكبير ، ولكن هذا السجن لم يكن شيئا يذكر بجانب الصدمة التى هزت هذه الأم المترفة من الأعماق ، وذلك بموت ابنتها الوحيدة هيلين التى لم يجد الشاعر الفنارى المشهور اسكندر سوتسوس ــ وقد زار الأسرة سنة ١٨٦٢ ــ خيرا من ان يثلج صدر هذه الأم ببيتين من الشعر عزاء لها فى هيلين يقول :

« هيلين كافافيس الزهرة العطرة
ما ان تفتحت حتى طواها ذبول .. »

وفى سنة ١٨٦٣ ولد قسطنطين كافافيس .. شاعرنا .. وآخر العنقود بالنسبة لخريكليا ، وفى تلك السنة تولى الخديو اسماعيل .. المجيد كما كانت حاشيته والمنتهزون يطلقون عليه ، والنمر الدموى كما كان الفلاحون يسمونه (على قول تسيركاس) ، والذى بقى فى الحكم ثلاثة عشر عاما: يعب الذهب ، ويلبس الذهب ، ويبعثر الذهب .. والذى جعل مصر دمية داعبها بجنون حتى فاضت انفاسها بين احضانه .. يحكى تسيركاس كثيرا عن صلات المنتهزين بالخديوى اسماعيل ، حتىلقد قدم أحدهم زوجته الجميلة عارية .. كمفاجأة فى حفلة صاخبة بالقصر تجلس على صينية من ذهب كتمثال وردى تغطيه القشدة من الرقبة الى القدمين ، ويحمل الصينية بما عليها اربعة من العتاة السمر ، ويفاجئون القوم وهم يقتربون من الخديوى الذى يتناول ملعقة من ذهب يأخذ بها من فوق هذا الجسد أول لعقة ثم يقلده علية القوم بين صخب الموسيقى والرقص والجنون .. ويدخل بين الحين والحين عبيد يحملون سلالا بها قشور يقذفون بها فى الهواء فتنزل على رءوس المدعوين وبين ثنايا ملابسهم وعلى الأرض قشور من الذهب الخالص لها رفيف يبعث النشوة فى نفوس النهمين وهم لايدركون انها روح مصر تنزف وترف وتتقطع حسرات .

وكم من جيوب انتفخت ايام اسماعيل ولكن لم تمتد يد من هذه الأيدى الجشعة لتنقذ البلاد من وطأة الافلاس أواخر حكم ذلك المبذر الكبير ..

ولقد اتصلت اسرة كافافيس بقصر الخديوى ، وذلك بحكم مركزها الاجتماعى ، ولكنها لم تكن لتجارى هذا الجنون والابتذال بحكم تقاليدها ونشأتها ، ولهذا السبب مال بيت كافافيس الى التدهور المالى والهبوط وقضى بتروس نحبه تحت وطأة الحسرة فى ١٠ اغسطس سنة ١٨٧٠ وهو لايزال فى السادسة والخمسين من عمره ولم يترك لزوجته وابنائه من بعده ثروة تذكر..

كان شاعرنا قسطنطينطفلا يناهز السابعة عندما مات ابوه ولم يشعر وقتذاك بفقدان والده كما شعرت بذلك امه واخوته الكبار ، فلم تكن صلة قسطنطين بأبيه كبيرة .. فالوالد فى الأعوام الأخيرة كان كثير المشاغل والكفاح من اجل انقاذ مايمكن انقاذه ، بل ان الطفل لم يجد الفرصة التى يمكنه فيها ان يميز اباه بين زحمة الضيوف من التجار ورجال الاعمال الذين يغص بهم المنزل فى كل يوم .. والوالد بدوره قد شبع من تدليل ثمانية اطفال قبل ولادة قسطنطين .. أما الأم فقد

وجدت فى ولادة قسطنطين نعم العزاء عن فقيدتها الأنثى الوحيدة هيلين ، فاتخذت من شاعرنا دمية تلبسها ملابس البنات .. وتمشط شعره وتضفره وتعقصه بأشرطة الحرير ، وتتفنن فى الباسه الفساتين طول صباه ، والطفل يمسك بذيل امه لايفارقها انى ذهبت فى زيارة او نزهة والناس ينتظرونها قريبا من المنزل عصر كل يوم ليشاهدوا جمال هذه الآستانيه وابنتها حين تخرج الى النزهة فى حنطورها الأنيق وهم لايدرون ان هذه الطفلة الجميلة التى تحنو عليها هذه الأم الجميلة ليست الا شاعرنا قسطنطين كافافيس ..

ان خريكليا لم تتجاوز السادسة والثلاثين يوم توفى عنها زوجها ولكنها رغم كثرة ابنائها لم تكن تبدو فى سن تعلو على الخامسة والعشرين ، معتدلة القوام غضة بضة الاهاب تخطو فى رشاقة وطرفها الناعس يشع لونا عذبا حزينا لايمنعها من شدة العناية بأبهتها والاعجاب بجمالها حتى لقد امتلأ منزلها بالمرايا والصور .. بل أنها فى سنة ١٨٩٩ يوم ماتت كانت فى طريقها الى المصور ليلتقط صورتها وقد تجملت لذلك أجمل زينة ..

لم ينعم ابن لكافافيس بما نعم به قسطنطين من حنان الأم الزائد عن الحد ، فهو الوحيد بين اخوته الذى ظفر بصدر امه امدا طويلا وامتدت بذلك فترة طفولته سنوات ، وساعده على ذلك انه لم يولد بعده وليد .. فشب خجولا مترفا سليب الارادة منطويا على نفسه تقوم له امه بكل شىء ولا يقوم بشىء ، وكيانه المادى والمعنوى مفعم بهذه الأم الحنون التى ملأت عليه حياته ولم تترك لروحه منفذا الا عن طريق عينيه اللتين اتيح لهما ان تنظرا وتلاحظا وتقارنا وتفسحا للطفل مجالا حيويا من النظر والملاحظة الدقيقة التى استغرقت الشاعر طول حياته .

تعلم القراءة والكتابة بالمنزل ، فقد كان لدى الأسرة مربية انجليزية ومدرس فرنسى مقيمان وبعد موت بتروس عائل الأسرة اخلت خاريكليا منزلها بشارع شريف وذهبت مع ابنائها الى انجلترا حيث يقيم أخو زوجها وهناك تمت تصفية الشركة وتقسيم الميراث سنة ١٨٧٧ ، وبدات الأم تمسك بزمام الانفاق على الأسرة وتدبير شئون صبيانها السبعة الذين سوف نراهم تجارا وموظفين مع محافظتهم على المظهر الاجتماعى المرموق ، الذى كان يعيش عليه ابوهم من قبل واشتهر أكثرهم بحب الفنون والآداب ..

ولقد تحركت خريكليا فى أوساط انجلترا ومدنها فنراها تسكن فى لفربول ثم تنتقل الى لندن ثم تضيق بكل ذلك وتحن الى الاسكندرية فتعود اليها سنة ١٨٧٩ وشاعرنا قد بلغ السادسة عشرة من عمره ويتحدث باللغة الانجليزية كأحد ابنائها ويقرأ الكتب الانجليزية بنهم .. مع انه فى انجلترا لم يلتحق بمدرسة وانما جلبت له امه اقدر المدرسين الانجليز بالمنزل .

ان بقاء قسطنطين الى جانب امه بالبيت مسئول عن ذلك النهم الذى اعترى شاعرنا وهذا النهم لم يكن فى حقيقة الأمر الا تجوالا بين شتى العلوم والآداب والتاريخ بصفة خاصة تسافر نفسه بين ابعاده وآماده سفرا فى الزمان لشخص كتب عليه البقاء اكثر وقته بالمنزل مقيدا بحنان امه .

نرى كفافيس فى سن الثالثة عشرة يحاول عمل قاموس للأعلام والمعالم التاريخية وقدوصل فيه فعلا الى كلمة (اسكندر) . وهذا عمل كبير اذا قيس بسنه الصغيرة . ونراه يدون كل مايحصله فى شبه مذكرات تدل على سعة اطلاعه ، ويمكننا فى هذه الفترة التى قضاها بانجلترا وتناهز سبع سنوات من مشارف شبابه ، ان نسجل قمة حذقه للغة الانجليزية وآدابها .

ظل شاعرنا فى السادسة عشرة حبيس المنزل طليق الروح بين كتبه ومراجعه ولاصديق له غير امه ، لايطيق بعدها ، ويظل هكذا عاما او عامين ، الأسرة كلها توفر له راحته وحاجاته الى ان تقضى الضرورة بالحاقة بالمدرسة التجارية اليونانية (ارميس) بالاسكندرية .

ويرى قسطنطين نفسه يخرج لأول مرة فى حياته الى المدرسة ويختلط بعالم جديد يموج فيه الشباب المرح المنطلق المدرك لطبيعة الحياة ، المساير لايقاعها ويجد نفسه على عكسهم متهيبا خجولا بطيئا متحفظا شديد التحفظ ، رغم انه يسبقهم بعلمه وسعة أفقه ، وناظر المدرسة بابازى دكتور فى التاريخ والفلسفة متأثر بالروح الجرمانية التى نال شهاداته العلمية منها ، يمجد القوة والنظام ويشيد بالبطولات اليونانية العريقة ، ويجد هذا الناظر هوى فى نفس شاعرنا فيهتم به ويسيطر الناظر على كيانه وأعماقه فترة من الزمن تاركا لونا من نزعة، ظل مختوما فى شخصية كافافيس الى جانب ماتقش

على هذه النفس الطيعة من انطباعات وماأكثرهـا من انطباعات .

كما أتيح لكافافيس فى هذه المدرسة شيء جديد لم يتح له من قبل ، ذلك هو الاختلاط بزملاء من سنه أو أصغر قليلا بعضهم أبناء الطبقة اليونانية التى ينتمى اليها بالاسكندرية يجد فى معاشرتهم وصداقتهم شفاء لنفسه وعزاء كبيرا فهذه الطبقة ـ فى راى كفافيس كما يقول تسير كاس ـ تذكرة بمجد ابيه وانتمائه لها ، وتؤكد اعتباره كابن لهذا العائل ولهذه الطبقة رغم تدهوره المالى ، وهى الطبقة الأولى من اليونانيين الذين توخوا شرف المبدأ فى خدمة الجالية وخدمة هذا الوطن الكريم الذى تعيش فى ظل نعمته وتؤمن برسالتها فى الاعـتـراف بجميله ، وهى لهذا لم تجار جنون القصر ولا جشع الطامعين والجاحدين .. ان كفافيس ظل طـوال حياته امينا لمبادىء هذه الطبقة مناصبا العداء لطبقة اخرى جاءت مع المحتـل واثرت ثراء فاحشا ، وزحزحت سابقتها التى ارست دعائم الشرف كالكنيسـة والمدرسة والملجأ انها طبقة الجشع .. طبقـة البنوك التى ضاق بها كافافيس وكللها بوصمـة الانهيـار فى شعره ، وهى طبقة يونانية حملت الجنسية الانجليزية فما كان من كافافيس الا ان أكد وجوده الهلينى ويحمل الجنسية اليونانيـة التى ناصبها الانجليز العداء .. استمر كافافيس عاما او حول ذلك بمدرسة (ارميس) وقد تبخـتر تهيبه ، ولكن بقى تحفظه وخجله المستحب الـذى جذب اليه نخبة من اصدقاء الشباب المنطلق ظـل أثرهم عميقا فى نفسه فكانوا مفتاحا جديدا مـن مفاتيح شخصيته التى سوف نرى أثرها فى فنه .

وتنبىء الأحداث سنة ١٨٨١ ـ ١٨٨٢ باقتراب عاصفة جائحة فان شعب مصر ماكان ليستطيـع الصبر على الضيم وبلاده نهب الأطماع بعد تـولى توفيق وكبار الموظفين بالدولة كلهم من الأجـانب ينخرون عظام البـلاد ويشلـون حركتهـا ويبتزون دماءها ويمهدون لأطماع فاتكة من ورائها فرنسا وانجلترا ، وقلوب الشعب بأسره ملتفـة حول احمد عرابى كرمز لبعث شعب طال به الهوان انها انتفاضة لابد منها بعد الضغط والتدخـل والتربص بمصير هذا الشعب .. هذه اليقظـة ازعجت الأجانب والمستغلين الذين يشعـرون فى قرارة انفسهم بالذنب والخيانة ، وسرت موجـة من الذعر شملت كل من تربص بهذا الشعب من اغراب واذناب فلقد أصبح عرابى فى الحق زعيما شعبيا بعد وقفته التاريخية من الخديو توفيـق فى التاسع من سبتمبر سنة ١٨٨١ وأصبح بيت عرابى معقد الآمال . وهنا يصف الشاعر الانجليزى ـ بالانت ـ صهر الشاعر بيرون ، فرحة الشعب واعياده التى استمرت ثلاثة أشهر بهذه الكلمة .

« انها أول نسمة تهب على النيل بعد ليل رهيب » .

ويفزع القنصـل الانجليزى فيبرق لغلاديستون يقول :

« ان الحكم العسكرى بمصر يضغط نفوذنا ولابد من وسيلة حاسمة سريعة قبل أن تحل المسألة المصرية » .

هذه البرقية نسجت انجلترا على اساسهـا أكبر مناورة خبيثة لاحتـلال مصر ، وبدأت حرب الأعصاب التى لم تزد الأجانب الا ذعراً . ولم تزد الشعب الا تشبثا بثورته وتحمسا للكفاح بعد ان ذاق حلاوة الحرية على يد عرابى وزملائه

وازداد الهلع بالأجانب فتركـوا منـازلهم وحملوا معهم ماامكنهم انقـاذه وامتلأ مينـاء الاسكندرية بالسفن تنقل النازحين حتى يقال ان اربعين الفا من اليونانيين كانوا ضمن من نزحـوا فى تلك الآونة العصيبة ، ومن بينهم كانت خريكليا بأبنائها قاصدة الى الآستانة لاجئة الى منزل ابيها الذى لم تره اكثر من عشرين عاما ..

يقول بيرانثى صاحب كتاب « كافافيس الآثم » :

« ان كافافيس عندما غادر الاسكندرية الى الآسـتانة كان فى التاسعة عشرة من عمره وشخصيته حينذاك كانت سلبية هائمة .. كان انسانا شارد الذهن لم يعرف ولم يستطع حتى معاونة اسرته فى حزم الاثاث وتعبئة الحقائب وامة مع شدة ذعـرها وشعفتها لم تستطع الا أن تقبله بين الفينة والفينـة وتفيض نظراتها اليه بالحنان ، واذا ما مد يده بشىء من خفيف العون اسرعت اليه تقول : دع عنك هذا يا جميلى الصغير .. »

ويصل شاعرنا الى الأستانة فتبهره صورة أخرى ومجتمع جديد ، يسجل فيه بنظرته الثاقبة حنان جده الفياض حين لقائه ـ بعد أكثر من عشرين عاما ـ لابنته وابنائها ويظفر من هذا الجد بحنان بالـغ ومعرفة شاملة ويشعر فى احضانه بالأبـوة التى حرمها من ابيه ، ثم يخرج مع رفاق جـدده الى الحمامات التركية ويشاهد اجسام الشبـان والمراهقين فتأخذه نشـوة الجمال والكمال ، فلقد كان كافافيس بطبعه ، ينفر من جمال العـذارى ولا يجد فيه مايشبع لذته ، فليس هناك فى نظره فتاة تبلغ ما احرزته امه من جمال ، وجمال امه ملك يديه وقد بلغ به الشبع من هذا الجمال مبلغا كبيرا انه الجمال الذى يستحق الثقة الكاملة دون غيره .

وتساعد الظروف كافافيس على التجول مع اقاربه ورفاقه واحيانا وحده .

إحب كافافيس هذه الحياة الجديدة التى حررته من امه .. وعكف على الحمامات والتدليك والحدائق والمكتبات بالآستانة ، ونعم بالحديث مع جده واستمع لليونانيين الذين طالما مجدوا عهود البيزنط ، وفتحوا فى ذهن الشاب ابوابا جديدة ونوافذ تطل على تاريخ الاغريق فى تلك النواحى من آسيا الصغرى وجنوبها وشرقها ، وكافافيس ذو النفس المتطلعة الى التاريخ المحلقة فى أجواء الزمان اخذ يعب من هذا المنهل الجديد ماكان ينقصه بالاسكندرية وبلغ اعجابه بجده ان تسمى باسمه حاذفا اسم ابيه ، وكانت رسائله مع رفقائه بالاسكندرية لاتنقطع عرف من خلالها ضرب الاسكندرية والاحتلال الانجليزى وظهور طبقة يونانية جديدة من محدثى النعمة ــ كما يقول تسير كاس ــ ومدى تزلف هذه الطبقة من الانجليز بعد ان داست مبادىء الطبقة القديمة التى تسير فى طريقها الى الفقر والانهيار ، وان منزل كافافيس فى الاسكندرية مازال قائما لم تدمره قنابل الاسطول الانجليزى التى اتت على نصف المدينة .

هذه الأخبار جعلت كافافيس كأنما هو يعيش بالاسكندرية وهو غائب عنها ، ويتشوف اليها بعد ان كاد يشبع من الأستانة نراه يتلهف فى رسائله الى المزيد من السؤال وطلب الوصف الدقيق لأحداث الاسكندرية .. ويطير قلبه فرحا كلما جاءته رسالة من الاسكندرية ..

وبينما هو كذلك بالآستانة ، منطلقا يتجول وحده بين حدائقها الواسعة ويتعرف الى شبابها ويتأخر فى عودته الى المنزل ويزيد ركضا فى ميادين الباطل ــ وهو الطفل الكبير الذى لم يتح له من قبل ان يغادر احضان امه ــ وتؤنبه امه وتخشى عليه هذا الانطلاق ويسرى عنها جده ويشجعه على التحرر ... حتى وقع ماقدر للشاعر :

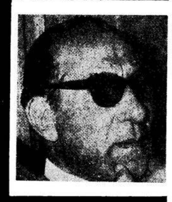
استسلم للذته الشاذة .. وسرت فى أوصاله النشوة التى طالما هامت روحه بتصورها .. ثم استيقظ فجأة وقد ظهر على وجهه اول خط من الغضون يكشف عن سريرته ويرسم على وجهه هما من هموم الشعور بالذنب ، فأصبحت نظراته لأول مرة فى حياته تأخذ صورة من التوجس والترقب والحذر الشديد وظلت وجهه مسحة من الحزن صحبته الى آخر أيام حياته .

ولاحظت الأم شحوبا واسرارا على وجه ابنها فمسحت عن جبينه دون ان تسأله وينكمش الشاعر ويتجنب ثم لايلبث ان يرتمى فى احضان امه باكيا دون كلام .. وتقرر الأم عودتها الى منزلها بالاسكندرية برغم تمسك الجد بها ، ويكون وداع تسجله عين كافافيس وتصره فى حافظة قلبه الشاعر .

وتعود الأسرة سنة ١٨٨٥ لتمارس بالاسكندرية حياة متقشفة وقد آن الأوان للبحث عن عمل لقسطنطين ، وبعد لأى يجد الوظيفة مترجما عن الانجليزية فى تفتيش الرى قسم ثالث ــ وكان الانجليز يديرون هذه المصلحة ــ ثم يأخذ كافافيس فى الترقى فنراه فى أبريل سنة ١٨٩٢ كاتبا بمرتب سبعة جنيهات ، ونراه فى يناير سنة ١٩١٣ بمرتب اربعة وعشرين جنيها وقد ترقى الى وكيل مدير ادارة ثم نراه اول ابريل سنة ١٩٢٢ يستقيل وينقطع عن العمل ليعيش وحيدا وقد فارقته امه واخوته بالموت من سنة ١٨٩٩ الى اواخر عهده بالوظيفة ويستمر ملتصقا بالاسكندرية لايغادرها أو لايستطيع ــ كما يقول ــ أن يغادرها الا بالوفاة مساء ٢٩ أبريل سنة ١٩٣٣ وقد بلغ السبعين . هذه المرحلة الأخيرة من حياة كافافيس وتقرب من الخمسين عاما بعد عودته من الآستانة هى مرحلة الانتاج الحقيقى والأصالة الممتلئة التى تميز شخصية كافافيس وما اعتمل فيها من أحداث عصره ، وهى المرحلة التى تجدر بالدراسة : للشاعر وفنه كظاهرة لتطور هذا الخضم الاجتماعى فى مرآة شاعر ممرور اهدرت أمام عينيه القيم والمبادىء منذ بدأ الاحتلال الانجليزى لأرض مصر ، وتجتمع امامنا فى دراسة هذه الظاهرة صورة انسان .. شاعر .. يمارس الخطيئة ويصارع الاثم ، وصورة كفاح مرير بين مجتمع وانسان .. بين تقاليد وحرية فردية .. بين المثل العليا والرغبات أو الشهوات الانسانية ، بل وتحتشد أمامنا فى الصورة تقاليد العصور وصور الكفاح البشرى ، بين الانسان وعصره بين الأنا والنحن .. صورة غنية بفلسفتها وسلوكها ، فريدة فى مبناها يصدق عليها القول بأن :

« كافافيس هو الاسكندرية واقعها وماضيها .. »

احمد علام
صور وذكريات



بقلم: فتوح نشاطى

سرت خلف نعشه كالمذهول ، تتقاذفنى الجموع الحاشدة وقد شرد فكرى يغوص فى الماضى البعيد ، ثم يعود الى فى زحمة من صور متلاحقة تعكس لى – وسط هذا الحزن العميم – أعذب الذكريات .

* * *

عرفت أحمد علام أول ما عرفته سنة ١٩١٨ ، فى تلك الحقبة من تاريخ المسرح المصرى التى شهدت كوكبة من شباب الأسر الكريمة يهجرون بيئاتهم الاجتماعية ويخرجون على التقاليد الموروثة وينضمون الى فرقة جورج أبيض ، ثم يكونون فرقة عبدالرحمن رشدى . فشهد عالم المسرح عنصرا جديدا لم يكن يعهده من قبل ، وكان له فضل كبير فى رفع سمعة المسرح المصرى ومستواه ..

فى ذلك الوقت كانت الثورة المصرية تعتمل فى النفوس ، فظهرت بوادرها السياسية بصورة رائعة سنة ١٩١٩ ، وكانت تضطرم أيضا فى قلب نفر من الشباب المثقف الذى يعشق الفنون والآداب .

وهكذا جاء اليوم الموعود فاذا بى أشاهد ذات ليلة على مسرح برنتانيا فريقا من الشبان يمثلون رواية « مدرسة النميمة » للكاتب الانجليزى « شريدان » . كان كل شىء جديدا فى تمثيل أولئك الفتيان : آداؤهم الطبيعى ، القاؤهم ، أشكالهم ، حماستهم وحتى ملابسهم كانت من طراز القرن الثامن عشر .. وقد علت رؤوسهم « باروكات » من الشعر الأبيض . على رأس هؤلاء استرعى انتباهى شاب أنيق فارع القوام يتحدث فى يسر ويخطر على الملعب فى رشاقة ، واضح النبرات ، جميل الصورة، رخيم الصوت وقد توفر له ذلك « الوجود الحى » الذى يتحدث عنه أهل الفن كدليل قاطع على النبوغ. وما أن إنتهى التمثيل حتى كنت أنا وصديق العمر ابراهيم المصرى نجوب « الكواليس » مهنئين فى لهفة الشباب الأول عبد الرحمن رشدى ، زكى طليمات ، سليمان نجيب ، عبد القدوس ، محمد فاضل و ... احمد علام .

فى تلك الليلة التاريخية سهرت « شلتنا » حتى مطلع الفجر تجوب شوارع القاهرة وأزقتها تتحدث

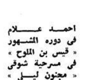
فى التمثيل وفى الأدب ، تختلف وتتنازع وتثور ثم تعود فتلتقى عند نكتة لاذعة أو فكرة مبتكرة أو رأى حصيف ٠٠ فى تلك الليلة ولدت صداقة كبيرة بينى وبين أحمد علام لحمتها الاعجاب والتقدير ، ثم مرت الأيام فنمت صداقتنا وزاد اكبارى له لما توسمته فيه من خلق كريم وشعور رقيق وخاصة لما حدثنى عنه من مجافاة أسرته له على أثر التحاقه بالتمثيل ٠٠ كانت تلك المحنة مدعاة لعطفى عليه كما كانت مثارا لغيرتى منه ، فقد حسدته على شجاعته الأدبية التى دفعته للخروج على العرف السائد وفعل ما لم أجرؤ على فعله حتى لقد بدا لى آخر الأمر متوجا بهالتين : هالة البطولة المسرحية وهالة الاستشهاد على مذبح الفن ، وتوثقت بيننا عرى الصداقة حتى جاء وقت لم نكن نفترق فيه ساعة من ليل أو نهار الا لنأوى الى منازلنا ، وكثيرا ما كنا نلتقى فى منزل أحد أصدقائنا الأدباء من هواة الثقافة الفرنسية ، أو فى مقاهى عماد الدين فتنتظم حلقتنا الصاخبة تجمع بين « أحمد خيرى سعيد » « ناظر مدرستنا » ، وابراهيم المصرى ، وفائق رياض ، وزكى طليمات ، وحسين فوزى ، وأحمد قراعه ، ومحمود طاهر لاشين وغيرهم ممن لا تعيهم الذاكرة ، فنتبادل أمتع الأحاديث الأدبية والفنية والمسرحية ٠ وكان أحمد مشغوفا بالأدب الروسى يقرأ لجوجول ودستويفسكى وتولستوى ، ثم قامت فى نفسه فكرة انشاء مجلة فنية فأمدته ببعض المقالات عن المسرح ، وفى تلك الفترة ظهر لى عيانا ما جهد صديقى فى اخفائه عنى زمنا وعرفت من حياته الخاصة ما أثر فى نفسى أبلغ تأثير ، فقد كان يعيش فى القاهرة عيش الكفاف ، يقيم عند مربيته على سطح أحد المنازل المتواضعة جهة باب الخلق ٠ وجاء عليه زمن ارتبكت فيه أحواله المعيشية غاية الارتباك ومع ذلك ظل باسم الثغر يقابل شظف العيش وسخط أهله وازورارهم عنه بالصبر والأنفة والجلد ويواصل نشاطه المسرحى ، فيجمع حوله فريقا من الهواة وينشىء نادى النجم الأبيض ثم نادى النسر الذهبى على ما أذكر ويقدم بعض المسرحيات العصرية المترجمة كما أنه مثل بعض الوقت فى فرقة جورج أبيض ، وقام بدور « نيمور » فى مسرحية « لويس الحادى عشر » وان لم ينجح فيه النجاح الذى كان يتمناه له المعجبون به ٠٠ وأخيرا قامت نهضة رمسيس وانضم علام الى فرقة يوسف وهبى فيمن انضم اليها من فلول فرقتى أبيض ورشدى ٠٠ وشهدت صديقى يمثل أدوار الشر والأدوار المركبة وأدوار الشيوخ ٠ فأنكرت منه ذلك وان أثبت وجوده فى تلك الأدوار وتفوق فى تمثيلها كدور مستر «كريكل » فى رواية « دافيد كوبرفيلد » ٠

فى تلك الآونة كنت قد أوفيت فى هوايتى للتمثيل على الغاية القصوى ومثلت بعض أدوار هامة فى الجمعيات والفرق الصغيرة وأصبحت أتحرق شوقا للظهور على ملاعب التمثيل فما أن استنصحت صديقى وصارحته بهوايتى حتى صدنى عنها وأخذ يبصرنى بالويلات التى تنتظر من يحترف المسرح مستشهدا بما يتخبط فيه شخصيا من أهوال ومصاعب ٠ لكن تشاء المصادفة البحتة أن أمثل دور « روبير » فى رواية « الأب ليبوتار » على مسرح رمسيس بالذات ومع فرقة يوسف وهبى فما تسدل الستار حتى يعرض على مديرها الفنى الأستاذ عزيز عيد – رحمه الله – أن أنضم إلى الفرقة ٠ وتدور عجلة الزمن فأصبح فى سنة ١٩٢٤ زميلا لصديقى فى فرقة واحدة ، وتتحول الصداقة الأخوية بيننا الى صداقة عمل وجهاد فى سبيل اعلاء شأن المسرح ، وتترابط أواصر الود بيننا وتشتد ، وان جاء توزيع بعض الأدوار مثل دور « عثمان » فى مسرحية « الذبائح » لانطون يزبك يوهن من حبال صداقتنا، فقد كان أحمد يطمح الى تمثيل أدوار « الجان برميير » وكان هذا من حقه ، ولكن مدير الفرقة كان له بالمرصاد يحده فى أدوار الشر والخبث والشيخوخة ٠

ولا أريد الاطالة فى هذا المقام فاذكر بالتفصيل خروج علام من فرقة رمسيس وانضمامه الى فرقة نجيب الريحانى ثم الى فرقة فاطمة رشدى حيث ظهر فيها ظهورا كاسحا فى الأدوار التى تناسب طبيعته وروحه ومواهبه وتفوقه خاصة فى دور « قيس ابن الملوح » ، ثم عودته الينا ثم خروجنا جميعا على فرقة رمسيس وثورتنا على استغلال صاحبها لنا ثم تكوين اتحاد الممثلين وفشله فى تسيير دفة الفن ، وأخيرا قيام الفرقة القومية سنة ١٩٣٥ ٠

* * *

وفى الفرقة القومية بنى علام مجده الحقيقى ولم يمض على سنتان حتى سافرت الى فرنسا سنة



احمد عــــلام
فى دوره المشـهور
« قيس بن الملوح »
فى مسرحية شوقى
« مجنون ليـل »

احمد علام
سنة ١٩٢٤



امينة رزق واحمد علام فى مسرحية « شهريار »
لعزيز أباظـة



١٩٣٧ فى بعثة دامت ثلاث سنين عدت بعدها وفى صدرى تجيش أعظم الآمال وقد وهبت نفسى للاخراج المسرحى وكل مناى أن أخـدم رفاق المسرح الذين جاهدوا وخدموا عشرات السنين وعلى رأسـهم أخى وصديقى وزميـلى · وبدأ علام يحمل على أكتـافه العريضة عبء الفرقة القومية يشـاركه فى ذلك الممثل الكبير حسين رياض فكانا كفرسى رهـان يتداولان الأشواط بنجاح وتفوق وأصـالة · وبدأ الجمهور يشاهد علام فى تلك السلسلة من الأدوار العظيمة التى ضمنت له خلود الذكر فى سجل المسرح المصرى ·

كان رحمه الله من ذلك الطراز الفريد من الممثلين الذين يخضعـون لشخصية الدور ولا يخضعـونه لشخصيتهم وكان يحاول الاقتراب منـه ما أمكن ويتقمصه بشتى الوسائل باذلا كل جهد فى سبيل تجويده والوصول به الى قمة الكمال · وما أذكر أنه تغيب يوما عن تدريب ، أو خرج على نظام أو تعالى على ملحوظة تبدى ، أو أطمعه المال فساوم وهدد كما يفعل اليوم بعض الناشئين ممـن يتمثلون بتلك الفلسفة الرخيصة التى تتلخص فى كلمة «لايمنى على الفكة » ! ·

لقد عاش علــام للمسرح ومات للمسرح ، وكان طوال عمره عف اللسان وان بدرت منه أحيانا ـ على الرغم منه ـ سخرية لاذعة يسوط بها أهل النفاق ـ وما أكثرهم ـ فى وسطنا المسرحى، كماكان رقيق الجانب، متواضعا ، أنوفا لا يقبل الضيم معتدا بنفســه فى غير صلف ، أما مواهبه الفنية فقد كانت بعيدة الغور متعددة الجوانب تتسع لتمثيل الدراما والكوميـديا الأخلاقية وحتى الفودفيل ·· وكل من شاهده فى « سلك مقطوع » أو « زوج أمريكانى » أو « غلطة طبية » يضحك الجمهور حتى الشرق فى غير تبذل أو استجداء يعجب أشد العجب أن يكون هو نفسه علام الذى تسنم فى « الموت يأخذ أجازة » و « فى ظلال الحريم » أعلى قمة بلغها ممثل معاصر ·

على أن مجده الحقيقى قام على أدواره فى مسرحيات شوقى وعزيز أباظه الشعرية ، فما أحسب أحدا بلغ فى أدائه التمثيل ما بلغــه أحمد من روعــة وصدق وجمال وجلال ٠ كان علام بطبعه – وربما بتركيب حنجرته – ينبو عن الالقاء الخطابى المفخم ويستهدف الطبيعة الخالصة والقصد فى اظهــار العواطف البشرية ، وكان ولوعه بالشعــر وادمانه المطالعة من العوامل الكبرى التى عاونته على الأداء الجميل والاحتفاظ للنص الشعرى بجرسه الموسيقى ٠٠ وما أرى ممثلا بلغ شأوه فى « مجنون ليلى » أو « شهريار » أو « قيس ولبنى » أو « العباسة » أو « شجرة الدر » فقد كان فى جميع هــذه الأدوار نسيجا وحــده يلعب فى مهارة بعواطف النــاس فينقلهم من حب الى بغض ومن غيرة الى كبرياء ومن ثورة الى وداعــة يضحك فتضحك معه ، ويثــور فتعتنق ثورته ، ويحب فتحب معه وهذا أبلغ مايصل اليه الفنان الملهم ٠

* * *

أخى العزيز ٠٠

لقد سرت خلف جنــازتك تحف بى كل هــذه الذكريات وغيرها وتحيط بخاطرى المكدود مئــات الصور بيد أن هناك صــورا ثلاث كم راودت فكرى وألحت على خيالى وطمست معالم الصور الأخرى ٠

الأولى: يوم شاهدتك طريح الفراش فى المستشفى وعيناك معصوبتان تئن من رقدتك على ظهرك طوال أربعين يوما وبوادر اليأس والألم تجرى تحت كلماتك وأحسست فى صمتك البليغ أنك تعتب على صديقك القديم قلة احتفاله بزيارتك وأنت أعلم النــاس بالدوامة التى يعيش فيها أهل الفن ٠

والثانية : يوم جئتنى فى مكتبى بمسرح الأزبكية تعاتبنى – لأول مرة فى حياتك – على اغفالى اياك من توزيع مسرحية « سلطان الظلام » فاعتذرت اليك بما ترامى الى من أخبار مرضك ولبيت طلبك فى الحال واتفقنا على أن تبدأ التدريبات بعد أسبوع ، وبعد أسبوع جاء من ينقل إلى أنك عــدت لا تبصر وأنك توشك على السفر الى لندن لمداواة عينيك ٠

والثالثة : يوم التقينا على غير موعد قبل وفاتك بشهر فى الصــيوان المنصوب بمسرح الأزبكيــة بمناسبة ارساء حجر الأساس لمسرح الأطفال فجعلت تسر الى بمتاعبك فى المسرح الاقليمى وتعدد لى آلامك النفسية لضعف بصرك الذى يحول بينــك وبين القراءة ثم لاحظت أنى جالس فى الشــمس فنهضت وطلبت من الجالســين أن يفســحوا لى مكانا فى الظــل ٠٠

ان صورة رحمتك يا أخى تتداعى فى خاطرى مع صورة نبوغك، وصورة شقائك مع صورة مجدك، كل هذا كنت أراه يسير حثيثا نحو حفرة يوشكون أن يواروا فيها هذه الحياة الحافلة وهذا المجد الضخم. لكنى اليوم أعلم علم اليقين يا أخى أنهم انما يلقون حفنة من التراب الى التراب ، أما أجمل وأنبل وأعظم ما فيك فهو باق فى نفوسنا الى الأبد ٠

احمد علام ، فتوح نشاطى ، فردوس حسن ، انور وجدى ،سليمان نجيب ، سامية فهمى ، جورج أبيض ، فؤاد شفيق
فى احدى رحلات الفرقة القومية الى فلسطين





جولة فى متحف محمد محمود خليل

بقلم : رمسيس يونان

أول ما يبده الزائر لهذا المتحف – بالقياس الى متاحفنا الأخرى – جمال الموقع وفخامة المكان وأناقة العرض ، ذلك أن المتحف كان فى أصله دارا لأحد الأثرياء ، أقامها على ضفة النيل وأحاطها بحديقة غناء ، ثم أخذ فى اقتناء اللوحات والتماثيل والأوانى ليمتع عينيه ولتزيين هذه الدار . ومن هنا كان هذا التناسق اللطيف بين المتحف وموقعه ومحتوياته .

ويضم المتحف ١٣٣ لوحة و٤٢ تمثالا ، معظمها من انتاج فنانين فرنسيين فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، حتى ليكاد يصح أن يطلق على هذا المتحف اسم : « الفن الفرنسى من ديلاكروا الى جوجان » . والملمون بتاريخ الفن يعلمون أن هذه الفترة كانت من أحفل العصور بالأحداث ، فقد بدأت بانتصار الحركة الرومانتيكية على الكلاسيكية الجديدة ، ثم شهدت حركة « الخروج الى الطبيعة » متمثلة فى جماعة « باربيزون » ، كما شهدت ظهور الحركة الواقعية على يدى « كوربيه » ، والحركة التأثرية على يدى « مونيه » وصحبه ، ثم « سيزان » الذى أصبح يلقب بامام الفن الحديث ، ثم انتهت هذه الفترة قبيل وفاة « جوجان » الذى كان أول فنان أوربى يخرج منذ عصر النهضة خروجا صريحا على مبدأ محاكاة الطبيعة وبخاصة فى الألوان ، فمهد بذلك لنشأة الحركة الحوشية (فوفيزم Fauvism) فى بداية هذا القرن العشرين . وقد كانت هذه الحركات جميعها بمثابة ثورات متتالية على القواعد المرعية فى أكاديمية الفنون ، تلك الأكاديمية التى أسسها « دافيد » أستاذ « آنجر » ومنشىء الحركة الكلاسيكية الجديدة أيام الثورة الفرنسية .

وفى القاعة الأولى من متحف محمد محمود خليل عدة لوحات صغيرة ، هى بمثابة دراسات أولية ، لزعيم الحركة الرومانتيكية « أوجين ديلاكروا » ، وبجانبها لوحة لعدوه اللدود « جان أوجيست دومينيك آنجر » زعيم الكلاسيكية الجديدة فى عصره .

وكان « آنجر » يؤمن بأن الرسم Drawing هو العنصر الجوهرى فى فن التصوير ، أما اللون فشىء ثانوى يكاد يمكن الاستغناء عنه ، وقد أمضى هذا الفنان نحو عشرين عاما فى ايطاليا لدراسة فن عصر النهضة ، فتأثر أشد التأثر « برافاييللو » ، وبخاصة فيما يتعلق بتحوير الأجسام تحويرا زخرفيا أنيقا ، وبلغ فى هذا الميدان ذروة لم يبلغها فنان فى عصره ، ولكن الأجسام فى لوحاته تبدو أشبه بتماثيل ثابتة مصقولة ، على حين يتميز فن « ديلاكروا » بالنبض والعاطفة الجياشة ، ونستطيع أن نلمح فى أعماله آثار حركة الفرشاة على سطح اللوحة ، فقد جعل من عجائن اللون وسيلته المباشرة فى صياغة الكتلة أو الايحاء بالفراغ ، واختار موضوعاته من قصص البطولة فى عصره أو من

العصر الوسيط ، ومع أن لوحاته الصغيرة المعروضة بالمتحف لا يمكن بحال أن تقارن بلوحـاته الكبيرة الشهيرة ، الا أنها توضح الى حد ما أسلوبه ومنحاه فى فن التصوير ٠

فاذا انتقلنا الى القاعة الكبرى من الطـابق الأول فى المتحف ، انتقلنا فى الوقت نفســه إلى مدرسة أخرى من مدارس الفن ، هى مدرسة المتغنين بجمال الطبيعة ـ بأشجارها وعشبها وسماواتها وسحبهـا وغدرانها ٠ وقد بدأت هذه الحركة فى الربع الثانى من القرن التاسع عشر ، حين أخذ نفر من الفنانين الشبان الواحد تلو الآخر يهـرعون من باريس الى ضاحية صغيرة تدعى « باربيزون » عند أطراف غابة « فونتينبلو » الشهيرة ٠ وهناك كانوا ينصبـون حواملهم فى الهواء الطلق لتصوير مناظر الغـابة أو الضاحية ٠ ولم يكن هذا المسـلك أمرا مألوفا بين الفنانين حتى ذلك الحين ، اذ كان من التقاليد المتبعة أن يكتفى الرسامون عند تصوير المناظر الطبيعيـة بعمل رسوم « كروكية » سريعة ، تؤخذ بعد ذلك الى المرسم لصياغتها من جديد تبعا للقواعد الفنيـــة المحفـوظة ٠ أما أن يقف الفنان وجهـا لوجه أمام الطبيعة « الخام » محاولا تصويرها مبـاشرة على



رنوار : زهور الداليا

آنجر : فاطمة أو اوداليسك

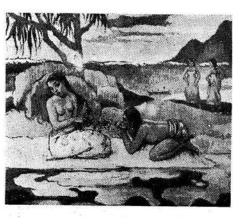
لوحته، بحفيف أشجارها وومضات سمواتها وتراقص انعكاساتها على صفحة الماء ، فأمر لم يسبق اليه أحد من الفنانين ، اللهم إلا المصور الانجليزى « جـون كونستابل » الذى عرضت بعض أعماله فى صالون باريس عـام ١٨٢٤ ، وكان له دون ريب تأثير فى نشأة هذه الحركة ، كما كان له تأثير يذكر فى نشأة الحركة الرومانتيكية من قبل ٠

وقد تزعم هذه الجماعة ـ التى لقبت فيما بعـد باسم جمـاعة « باربيزون » ـ الرسام « تيـودور روسو » ، وكان هذا الفنان شديد الكلف بالطبيعة ، فعكف على دراستها ، مدققا فى رسم كل صخرة وكل شجرة ، بل كل غصن وكل ورقة ٠ ولكن يؤخذ عليه أنه كان أميل إلى تسجيل معالم الطبيعة تسـجيلا حرفيا ، منه الى محاولة الكشف عن أسرار جمالهـا واضاءتها بنور الالهام ٠ على أننا نشاهد بين لوحاته الثلاث المعروضة بالمتحف لوحة بعنوان « منظر طبيعى وقت العاصفة » تتميز ببريق أخاذ ٠

ومن أشهر أفراد هذه الجماعة وأعلامهم كعبـا « شارل دوبينيى » الذى يتسم فنه بطـابع غنائى لطيف Lyrica ، وله فى المتحف ثلاث لوحات ، أهمهـا بلا جدال لوحة « الطـواحين على نهر الميز بهولندا » ٠

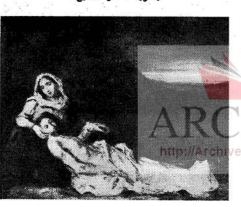
وهناك رسامان آخران شهيران ، هما « كوروه » و « مييه Millet » ، وهما ينسبان عادة الى جماعة « باربيزون » ، وان كانت علاقتهما بهذه الجماعـة أقرب الى الصداقة منها الى الانتماء ٠ وكان « كوروه » مولعا برسم المناظر الطبيعية فى أسلوب شـاعرى رقيق ، يضفى عليها شبه غلالة شفافة تجعلها تبدو كأنها من عالم آخر ٠ على أننا نلمح تحت هذه الغلالة بنيانا سليما ورسما متينا يقوم على دراسة عميقـة وصنعة بارعة ٠ ومن أجمل لوحـاته الكثيرة التى يضمها المتحف لوحـة : « أبقار فى مسـتنقع » ، ولوحة : « منحدر تل » ٠

ولم يكن « مييه » ـ مثل زملائه ـ فنانا اكتشف جمال الطبيعة فجأة ، فارتمى بين ذراعيها ، بل لقد عاد الى الطبيعة كما يعود الابن الى أحضـان أمه ، فقد ولد هذا الرسـام فى الريف وترعرع بين أحضانه ، واشتغل فى شبابه بالزراعة ، لذا اقترنت فى مخيلته صورة الأرض بصورة الفلاح الذى يفلحها،



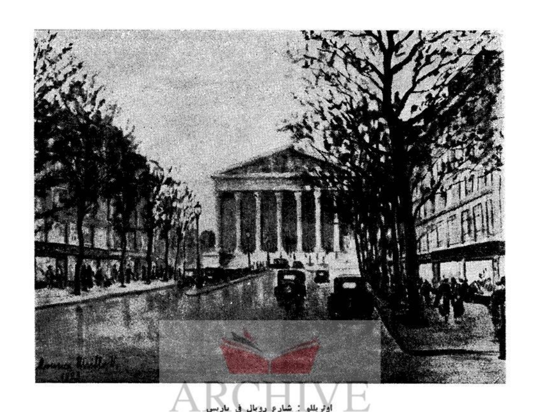
جوجان : منظر فى جزر الدومينيـك

ديلاكروا : دفن المسيح



مييه : حديقة ومنزل الفنان





اوتريللو : شارع رويال فى باريس

فعكف على رسمهما معا ، فى انسجامهما وجلالهما الطبيعيين ، دون أن يعمد الى تزويق أى منهما . وفى المتحف عدة رسوم تكشف عن هذه النزعة الواقعية فى فنه .

واذا ذكرت الواقعية تبادر الى الذهن على الفور اسم « جوستاف كوربيه » زعيم هذه الحركة فى فرنسا ، ثم اسم « دومييه » أعظم مصور كاريكاتورى فى عصره . وكان كوربية عدواً للكلاسيكية وعدوا للرومانتيكية فى آن واحد ، فقد أراد أن يصورمشاهد الحياة على حقيقتها ، خالية من كل تزويق أو تهويل، ولكننا عندما ننظر الآن فى لوحاته ـ التى أثارت عليه ثائرة النقاد من نحو قرن مضى بدعوى غثاثتها أو تبذلها ـ تبدو لنا أقرب الى الرومانتيكية الرقيقة منها الى الرومانتيكية ، اذا قورنت بما تعودنا رؤيته اليوم من جهامة الفن الواقعى وخشونته . فلوحته « ذو الغليون » المعروضة بالمتحف يكاد المرء يحسبها من عمل « ديلاكروا » .

أما « دومييه » فلم يكن يحتسب فى حياته فى عداد الفنانين ، بل كان ينظر أليه باعتباره مجرد رسام كاريكاتورى ، يحظى باعجاب الجماهير بفضل ما تتضمنه رسومه من نقد سياسى واجتماعى ، ولكن لم تمض على وفاته سنوات حتى اكتشف النقاد أنه فنان فحل ، تتميز لوحاته بحبكة التصميم وبلاغة الكتل وشفافية الظلال وايقاعية التخطيط . وفى المتحف لوحتان من آثاره ، احداهما « اسكتش » للوحته المشهورة : « دون كيشوت » .

وقد خصص معظم الطابق الثانى من المتحف لأقطاب المدرسة التأثرية وأسلافها وأخلافها ، فنلتقى هنا « بيونكند » و « بودان » من الرواد ، ثم « بمونيه » و « بيسارو » و « سسلى » من الأقطاب ،

ثم « برنوار » و « ديجا » و « جوجان » و « تولوز لوتريك » ممن بدأوا بالتأثرية ثم استقلوا بأساليبهم فى اتجاهات شتى ٠

والتأثرية من حيث « ألتكنيك » هى بمثابة امتداد للحركة التى بدأت بالرومانتيكية ، ثم انتقلت الى جماعة « باربيزون » ، ثم الى « مانيه » فيما يتعلق باستخدام الألوان ، وقد ذكرنا أن « آنجر » ، والاكاديميين من بعده ، كانوا يؤمنون بأن الرسم Drawing – أى الخط – هو العنصر الجوهرى فى الفن ، وأن اللون شيء ثانوى يضاف الى الرسم لمجرد الزينة وملء الفراغ ٠ فخرج « مانيه » على هذه القاعدة ، وأخذ يصوغ الأشكال فى لوحاته باستخدام مساحات مختلفة من الألوان ، لا تظهر فيها الخطوط الا من حيث هى حدود لهذه المساحات (ومن سوء الحظ أننا لا نعثر فى المتحف على أى نموذج من أعمال « مانيه » غير رسم واحد صغير بالحبر الشينى ، ولكن هنالك لوحتين « لبودان » الذى لا يختلف أسلوبه كثيرا عن أسلوب مانيه) ٠ فلما جاء التأثريون ، مضوا فى هذا السبيل خطوة أخرى ، اذ عمدوا الى تفتيت المساحات ، جاعلين من اللوحة بأكملها مجموعة من اللمسات المتلاصقة ، مستخدمين فى ذلك ألوانا صافية غير ممزوجة ، على شاكلة الأضواء الصافية الألوان التى يتألف منها نور الشمس لدى مروره بمنشور بلورى ، فقد أثبت علم البصريات حينذاك أن ألوان الأجسام ما هى الا انعكاس هذه الأضواء على السطوح ٠

ولفرط تعلق التأثريين ببهجة الألوان ، عمدوا الى استخدام الألوان التكميلية بدلا من الظلال التى كانت تصور فيما سبق سوداء أو بنية قاتمة ٠ ومن المعلوم أن الألوان الأساسية ثلاثة : هى الأصفر والأحمر والأزرق ، واللون المكمل لأحد هذه الألوان هو ذاك الذى يتألف من اللونين الآخرين ٠ فكان التأثريون يستخدمون اللون البنفسجى مثلا (وهو المكون من الأحمر والأزرق) ظلا للون الأصفر ، واللون الأزرق ظلا للون البرتقالى (المؤلف من الأحمر والأصفر) وهكذا ٠٠

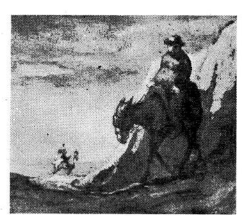
ثم خطا التأثريون خطوة أخرى ، على يدى «سيرا» على الأخص ، اذ عمدوا الى تحليل الألوان التكميلية ذاتها ، وارجاعها الى عناصرها الأصلية ، فبدلا من استخدام اللون الأخضر مثلا الى جوار اللون الأحمر، كان يضعون مكان اللون الأول لمسات صغيرة متلاصقة من اللونين الأصفر والأزرق ، ومع أن هذين اللونين معـا يبدوان للناظر كأنهما لون أخضر واحد ، لأن العين تتولى بنفسها عملية مزجهما ، الا أن هـذا الأسلوب يضفى على الألوان مزيدا من التألق ، حتى ليخيل للمرء أنها تومض وتبرق ٠

وقد خلا المتحف من أعمال « سيرا » ، وهو الذى سار فى التأثرية الى أقصى ما يتحمله منطقها فيما يتعلق باستخدام الألوان ، ولكن مع الاهتمام الشديد فى الوقت نفسه بتكوين اللوحة Composition ٠ على أننا نلتقى بمجموعة كبيرة من أعمال « مونيه » و « بيسارو » و «سسلى» لعل أجملها لوحة «بيسارو» « بعد الظهر فى الخريف » التى تذكرنا الى حد ما بأسلوب « فان جوخ » من حيث استضاءتها ودفئها ، وان اختلفت عنه فى روحها الشاعرى الرصين ٠

كذلك خلا المتحف من آثار « سيزان » ، امام الفن الحديث ، ذاك الذى اتجه بالتأثرية وجهة مستقلة ، من أجل اعادة البنيان Structure الى صلب اللوحة ٠ ولكننا نجد بضع لوحات « لرانوار » و « ديجا » و « جوجان » و « تولوز لوتريك » ٠

فان جوخ : ازهار الخشخاش





دومييه : دون كيشوت

وقد أشترك « رنوار » مع « مونيه » فى تأسيس الحركة التأثرية . ولكن « رنوار » كان مولعا دائما برسم الأشخاص ، وبخاصة النساء والأطفال ، على حين كان مونيه أشد ولعا بتصوير المناظر الطبيعية . ويحكى عن رنوار أن أستاذه وقف مرة أمام احدى لوحاته ، فلما لم ير فيها شيئا مما يتفق مع قواعد الرسم الأكاديمى ، قال له ساخرا : « لا شك أنك لا ترسم الا لمجرد المتعة » ... فما كان من رنوار الا أن جابه على الفور :

« طبعا ، فلو لم يكن فى الرسم متعة لما رسمت .. » .

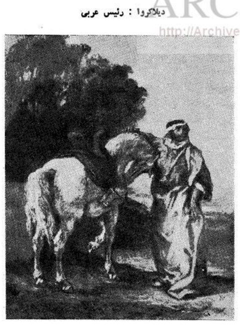
والواقع أننا نحس أمام لوحات رنوار كأننا بصدد طائر يصدح ، ونحس فيما يصوره من وجوه أو أزهار أو عوار بنعومة الحرير أو المخمل ، وكأنه كان يلاطف الأجسام فى لوحاته ملاطفة ، ويتجلى ذلك فى لوحة « ذات ربطة العنق من التل الأبيض » ، (المنشورة على غلاف هذا العدد) ، كما يتجلى فى لوحته الأخرى المعروضة بالمتحف : « بستان فى كانى فى الربيع » .

وفى المتحف لوحتان « لديجا » ، احداهما وجه جميل لامرأة فى مقتبل العمر ، لكننا لا نتبين فيها خصائص أسلوبه المعروفة فى استخدام الألوان المتكسرة التى يزحف بعضها على بعض زحف الأمواج ، والتى تكسب لوحاته شعشعة وبريقا .

واللوحة الثانية رسم غير ذى بال بالفحم والباستيل لامرأة تتزين . وكان « ديجا » مولعا بتصوير راقصات الباليه ، كما كان مولعا بتصوير النساء العاريات . ولكنه كان لا يعمد عندئذ الى ايقاف المرأة أو اجلاسها فى وضع خاص، كما كان يفعل المصورون عادة من قبل ، وانما كان يحاول تصويرها كما تبدو فى حياتها اليومية حين تغتسل أو تجفف شعرها أو تمشطه ، وكأنه يراها — على حد تعبيره — من ثقب المفتاح ، دون أن تنتبه لوجوده ، فتتكلف وقفة أو جلسة معينة لابراز مفاتنها .

وقد تأثر « تولوز لوتريك » بأسلوب « ديجا » فى استخدام الألوان ، كما يتضح من لوحته الوحيدة بالمتحف : « درس الغناء » . وكان هذا الفنان قد أخذ فى مطلع حياته بأسلوب التأثريين، ولكنه اختلف عنهم فيما يتعلق بكلفهم بالطبيعة ، وولعهم بالرسم فى الخلاء . فقد كان يعتقد أنه لا يمكن الا لأحمق أن يتأمل منظرا طبيعيا يخلو من الناس ، ولا يمكن الا لذى حس بليد أن تحتمل عيناه ضوء النهار . أما هو فلم تكن تجذبه غير أنوار المصابيح وحياة

ديلاكروا : رئيس عربى



الليل ، ولم تكن تلذ له غير رؤية الرجال والنساء ، ولكن ليس هؤلاء الذين يحتفظون ، لتحشمهم ، بمظهر محترم ،. وانما أولئك الذين تجردهم حياة الفجور والعربدة من أقنعتهم الخادعة ، فتسفر وجوههم عن حقيقتهم عارية بغير حجاب . وتتميز لوحات « تولوز لوتريك » بالوانها اللاذعة المذاق ، وبخطوطها المنقضة انقضاض الصواعق ، وهو فى ذلك يختلف عن « ديجا » رغم تأثره الشديد به . فالخطوط عند « ديجا » تعبر عن الحركة ، أما عند « تولوز لوتريك » فهى تعبير عن انفعال. والحركة فى فن « ديجا » حركة جسمانية فحسب ، أما فى لوحات « لوتريك » فهى « فعل » . ذلك أن « ديجا » كان ينظر الى من يرسمهم دون انفعال ، وكأنهم كانوا كذلك يتحركون دون انفعال ، أما شخصيات « لوتريك » فانها لتعيش دائما « داخل » حركاتها ، فتكشف من خلال وجوهها عن آلامها وآثامها ، وأفراحها ومساخرها .

وكان « جوجان » — الذى نرى له فى المتحف ثلاث لوحات — أول فنان أوربى فى العصر الحديث يهجر المدنية ليعيش حياة الفطرة والبداوة فى الجزر النائية بالمحيط الهادى . وقد استلهم الروائى الانجليزى «سومرست موم» حياة هذا الفنان فى وضع قصته الشهيرة « القمر وستة بنسات » . وبدأ « جوجان » — مثل العديدين غيره — بتقليد أسلوب التأثريين ، واشترك فى معارضهم . لكنه لم يلبث أن تحول عنهم ناهجا نهجا مستقلا ، يقوم على تبسيط الأشكال ، بل تحريفها فى سبيل جمال تكوين اللوحة ، والتخلى عن التجسيم والمنظور ، مع استخدام مساحات عريضة من الألوان الزاهية الجذابة ، خارجا بذلك خروجا واضحا صريحا على مبدأ محاكاة الطبيعة ، مما كان له أعمق الأثر فيمن جاء بعده من فنانى القرن العشرين ، وبخاصة « ماتيس » .

* * *

يبقى بعد ذلك أن نشير الى أن المتحف يحتوى، الى جانب ما ذكرنا ، على أشتات من اللوحات ، بعضها

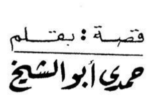


جوستاف مورو : سالومى فى الحديقة

لفنانين فرنسيين وبعضها لفنانين انجليز وألمان وايطاليين ، وبلجيكيين ومصريين . ونحب أن نخص بالذكر من هؤلاء : الفنان البلجيكى « ساردلير » ، (وقد أغفل ذكره سهوا فى القسم العربى من دليل المتحف) اذ تتميز لوحته « ثلوج » بجو شاعرى أخاذ لا يخلو من سيريالية . كما نخص بالذكر الفنان الفرنسى « مونتيتشيللى » الذى عاصر التأثريين ، ولكنه لم يشتهر فى حياته ، وانما اكتشفت قيمته بعد وفاته . ويذكرنا أسلوبه بأساليب بعض الفنانين الشبان الذين ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية من حيث استخدام عجائن اللون السميكة المتداخلة أداة للتعبير .

ولا يفوتنا فى الختام أن نذكر أن المتحف يضم فوق ذلك مجموعة من التماثيل ، أهمها بلا جدال أعمال النحات الفرنسى الشهير « أوجست رودان » .







هل زارنى الليلة كابوسى الرهيب .. كثيرا ما يدهمنى فجأة فينقلنى من السبات العميق الى حالة مبهمة ليست هى النوم وليست هى اليقظة.. بل هى أشبه بلحظة مفقودة اظل خلالها معلقا من قلبى وكأنه فى قبضة شيطان ـ الليلة .. وفى لحظة ما احسست بالحجرة تدور من حولى .. دقات الساعة تنتشر فى الفراغ الهائل المحيط بى وكأن الجدران قد تلاشت فلم يبق من شىء فى المكان المظلم الحالك غير عقربى الساعة الفوسفوريين الكبيرين فى الصمت المخيم .

مرت لحظات اخرى سريعة خاطفة حتى استقرت الأشياء .. ورسبت ثانية فوق فراشى .. سمعت طرقات صارمة ملحة على الباب الخارجى للدار انتصب لها أبى جالسا فى فراشه واندفعت أمى من السرير مهرولة تهبط الدرج وخدر النعاس يتطاير من جفنيها ويتساقط تحت وقع الأقدام ودبدبات القبقاب ويتناثر مع أحرف الكلمات المبتورة الواهنة .. اللهم اجعله خيرا .. وحفيف يدها على الجدار الخشن يطغى على الهذيان والهمهمة وهى تبحث فى خضم الظلام الدامس عن مفتاح الكهرباء الذى عرفت مكانه من قبل مرات ومرات .

* * *

لم يكن فى الأمر ما يدعو الى هذا الذعر كله .. ابى معنا فى الدار .. اخوتى الصغار فى الحجرة المجاورة يغطون فى نوم عميق .. لكن أمى ـ هذه المتوجسة الخائفة ـ امرها عجيب .. الليل لم يسترح بعد .. أصوات الناس فى الخارج لم تهجع .. واحتمال زيارة من ضيف ثقيل أمر جائز فى مثل هذه الآونة .. فقد نمنا مبكرين عقب عودة ابى من صلاة العشاء وتناوله الطعام معنا .. حط علينا نعاس ثقيل وقد عشش التعب فى أجسادنا عقب ليلة البارحة وقد قضيناها ساهرين حتى



انبلج الصباح .. كانت ليلة من ليالى العمر نذرت امى منذ اكثر من عام ان تحييها اذا حصلت على الشهادة الاعدادية فأنا وحيدها من الذكور بل اول من عاش لها من الأبناء وقد فقدت قبلى سبعة بين موت وسقط .

وتحقق أملها منذ ايام .. فقد نلت الشهـــادة وبذذت الاتراب والاقران .. ولم ابلغ من العمـــر خمسة عشر عاما واصبحت مؤهلا لدخول المدرسة « الكبيرة » كما تسميها أمى ثم من بعدها كليـــة الطب لأتخرج طبيبا كما تحلم دائما فى نومهـــا ويقظتها واصبح مثل طبيب الصحة الذى جاء مرة ليعالجها فدعت الله أن ترانى مثله .

لذا لم تبخل بالخروف الذى اشترته ـ صغيرا ـ لهذه المناسبة ثم أنفقت عليه جهدها ورعايتها وبقايا الطعام فى منزلها ومنازل الجيران أيضـــا .. وقد وعدتهم بنصيب فيه .. حتى سمن واكتنـــز ثم ذبحته وفاء لنذرها بل واطارت معه الجنيه الباقى من النقود التى احتجزها أبى من الايراد ودفع منها مصاريف المدرسة المتأخرة والباقى من أجر الدرس الخصوصى أيضا .. فلم تعبأ هى فى غمار فرحتهـــا الطاغية بشىء بل استرخصت كل غال حتى تكون الليلة ليلة وظل المقرىء يلعلع حتى الفجر ، والأهل والجيران يسمرون ويضحـكون حتى تطيرت أمى ودعت الله أن يمر هذا الضحك على خير .. فـــلم تنفض السهرة الا فى الصباح فتفرقنا الى المضاجع ساعة او ساعتين فقد استيقظ ابى مبكرا الـــى حقله وفرغت امى الى بيتها تعيد ما تفرق من شمله .. وانصرفت انا الى اترابى العب بينهم وازهـــو قبل أن ينطبق على القيد وادخل المدرسة الثانوية واحشر فى زمرة الكبار .

* * *

القادم فى هذه الساعة هو عمى بلا ريب .. بعد ان تعالت كلمات الترحيب حين انفتح البـــاب .. لو كان احد غيره لاستعاذت بالله منه ومن قلة ذوقه لكنها نادتنا ان نهب لاستقباله وقد اخبرته بأننا لم ننم بعد .. لقد صدق ظنى حين عرفته من طرقاته الملحة التى هوت بقلبى فى هوة بلا قاع .. لمـــاذا جاءنا فى هذه الآونة من الليل وكان فى مقدوره ان يقصد بيته ثم يجيء الينا فى الصباح كعادته دائمـا حين يحضر متأخرا من القاهرة .. لكن هذا لا يبرر كل ما اعترانى من فزع .. صحيح انه يدخل كثيرا مع ابى فى حسابات طويلة معقدة قد تستمر وقتـــا غير قصير .. لكن هذا لايهمنى كثيرا .. فهذا من شأن ابى وحده وليفعل معه ما يشاء .. ولن يعقل ان يتحاسبا فى مثل هذه الساعة من الليل والصبح قادم لا محالة .. وفى استطاعة أبى أن يناقشه فى كل شىء ويصمد أمامه فهو اكبر منه .. اكبر منه كثيرا .. بل يقول لنا دائما انه هو الذى رباه .. حمله صغيرا فوق ذراعيه .. واحتمل الكثير من نزق طفولته وان كان هذا لا يمنع من أن يناديه بلقب « بك » رغم فارق السن الذى يبلغ عشرين سنة تقريبا .. فقد تخطى أبى عامه الستين .. بينما لم يبلغ عمى الخامسة والاربعين .

كنت أحس أنا الآخر بشىء كبير من الفخر حين يأتى الحديث عنه .. بل طالمـــا حدثت زملائى فى المدرسة عن علاقاته ومعارفه .. بل أكثر حديثى كان يدور ايضا حول عربته الكبيرة الفاخرة التى

يحضر بها من القاهرة ويركنها أمام باب منزلنا حين يحضر الينا .. وكيف أتسابق أنا واخوتى الصغار اليها لأجلس فى مقعدها الامامى وادفع عنها عبث الصغار من أطفال الشارع الذين يحومون حولها .. كنت احس بسعادة كبيرة وانا اجلس امام عجلة القيادة واتمنى لو استطعت ان اقودها حتى اطير بها بعيدا .. الى الحقل .. والفلاحين الذين يهرعون اليها واحس فى ذلك الحين انى غنى واملك عزبة مثل عمى .. خمسون فدانا لا يشاركه فيها احد غير امه .. امه التى تعيش معه فى القاهرة والتى اناديها بلقب جدتى رغم أنى أعرف كل شىء عن ابى واعرف أن جدتى ماتت قبل ان اولد .. وكم تمنيت لو كانت هى جدتى حقا .. فهى أكثر شبابا ونضارة من أمى رغم اصرار أبى — حين تأتى سيرتها — على انها اكبر منه .. فحين تزوج أبوه بها .. كان هو فى مثل سنى وكانت هى آنذاك شابة مكتملة — طول وعرض — الله يعلم سنها الحقيقى ، فبنات القاهرة يفعلن البدع والبركة فى التزويق والطلاء .. فبفضله اصبح من العسير أن تميز بين العذراء بنت العشرين والشمطاء بنت الخمسين .. جمالهن كله صناعى .. وهذا ما اغرى اباه بها وجعله يقترن بهـــا وينحى زوجته القديمة التى شاركته سنوات عمره العجاف .. اكلت هذه الحضرية عقله .. حين رآها فى حفل زواج دعى اليه فى العاصمـــة ، وطار صوابه .. وشرد لبه .. وجثا على ركبتيه .. واستغاث بعجوز من عجائز الفرح .. واستعرض امامهـا فدادينه الستين .. وطارت هى بدورها الى اهـل العروس .. وقد وضعت العريس القروى العجـوز فى كفة .. وعزبته الواسعة فى كفة اخـــرى .. فكانت شروط الزيجـة أن يكتب لها نصف الارض ويشترى لها بيتا فى العاصمة ، ويحضر اليهـــا فى الاسبوع مرة .

***

اقسم جدى حين عاد الى بلدته — وقد تم ما تم — ان الجمال لم يهز كيانه او ينسيه عشرة زوجتـه القديمة .. فهى فى عينه وفوق راسه لكن رغبته فى انجاب الأولاد هى كل مبتغاه .. وكانت جدتى قد بلغت من عمر انوثتها مداه .. ولم ينجب من الذكور غير أبى وثلاثة من الاناث .. وحرام ان يكون له ولد واحد يرث ثروته الكبيرة المطردة .. فحين تزوج من جدتى فى فجر شبابه كان فقيرا — على قد حاله — لكنه استطاع خلال الأعوام ان يضـــاعف فدادينه القليلة مرات ومرات .. فلماذا تقصر ثروته على ابن واحد ولماذا لا يكون له من الأبناء عشرة ، فيترك من المال ثروة ومن الأبناء ثروة أخرى .

لكنه مات .. لم يمهله الموت حتى يضـــاعف الأبناء كما ضاعف الفـــدادين .. ولم ينجب من زوجته الشابة الولود غير عمى هذا .. ولد واحد فقط .. ورث من الثروة أعظم نصيب .. وان تقاسم مع أبى سمنة ابيه وتقاطيعه .. تقاسماها بالتساوى حتى تشابها كثيرا .. ان اسقط الناس عنهما فارق الرزق وما يتبعه من فارق المظهر .. فقد لا يتميز أحدهما عن الآخر الا بصفة واحـدة يطلقها الغرباء على عمى دائما حين يسمونه « بابن المصراوية » .

***

حين ابصرت عمى للوهلة الأولى — هذه الليلة — ادركت انه لم يحضر لتوه من القاهرة .. فهو لم يجىء معه بعلبة — الجاتوه — كما اعتاد فى بعض زياراته فنحن لا نذوقها الا حين يحضر .. وادركت أيضا حين رأيت وجهه المحتقن وقد امتزج احمراره بلون التراب بأنه لا بد قد امضى وقتـــا طويلا فى العزبة فقد عاد أبى مبكرا هذا اليوم .. كان الجو شديد الحرارة والشمس مستبـــدة قاتلة حتى خشى أبى على حماره من شدة لفحها فعاد به الى حظيرته .. لكن يبدو أن عمى لم يعبأ بالحر كثيرا .. فقـد ارتسمت فوق خديه وأسفل نظارته خطوطا سوداء صنعها العرق حين اختلط بذرات التراب العالقـة فبدا وجهه عابسا متجهما وكان الخطوط هــــذه قد أعادت تخطيط ملامحه من جديد وقد زادته القبعة العريضة التى ابتلعت نصف وجهه عبوســا حتى ان حذاءه الأبيض وقد اتسمت عليه هــــذه الخطوط السوداء اطل من تحت سرواله كوجه آخر كالح كئيب .

***

لم ادرك سببا لذلك الصمت الذى ران علـــى مجلسنا بعد ان انتهت التحيات وفترة الترحيب .. كان لا بد من شىء يقال .. اين ذهبت احاديث أمى المجلجلة واين اختبأ لسانهـــا الذى لا يسكت ؟. نظرت الى وجهها فوجدته مصفرا راكدا كمستنقع آسن .. رأيت وجه أبى اكثر ركودا من وجه عمى الذى « انقصع » على الكنبة ومال براسه الى الوراء

وكأنما اخذته سنة من النوم .. كل منهـــم اخفى شيئا خلف وجه هامد كستار المسرح المسدلة فى هدوء وتجرى خلفها الأحداث الجسام .. وشعرت بغيظ شديد كيف لا يخبرانه بنجاحى واننى كنت اول فرقتى .. ربما نسى اننى كنت فى الشهـــادة الاعدادية .. مشاغله كثيرة وذاكرته لا تعى كل شىء .. واردت ان اشق الستار واقطع الصمت الذى خيم كخيوط العنكبوت وافوه بشىء قد يذكره .. لكنى وجدت نفسى صامتا ورايت عمى بعد قليل من محاولتى هذه يعتدل فى جلسته ثم يخرج من جيبه الخلفى دفتر الحساب الأزرق الأنيق ..

وتراكم الصمت .. حط علينا وكأنه كتم أنفاسنا .. وحاولت أمى ان ترزح من تحته قليلا فشعرت بيدها تغمزنى وصوتها يخرج من حلقها بصعوبة بالغة ..

ــ لماذا لم تنم ؟

وكأننى لم اسمع شيئا .. لم اتحرك من مكانى وكأننى صلبت الى الكنبـــة .. ورايت عمى يطلب دفتر الحساب .. وأبى ينسحب من امامه ويقطع الصالة الطويلة الى حجرته ليحضره .. يجر قدميه ببطء ثقيل .. ويشد انحناءة ظهره الى اعلى محاولا ان يرفع رأسه البيضاء لكنه سرعـــان ما ينكمش وينحنى وتنكمش خطواته وتنحنى وكأنه يخب فى قيد حديدى .. ماذا يريد عمى من دفتر الحساب .. هل يعرف ان مابه ينقص عشرة جنيهات كاملة عما ورد اليه فعلا .. من المؤكد انه عرف كل شىء من خلال زيارته الفجائية للعزبة .. كل فلاح لا بد انه اخبره بما دفع من ايجار حتى يعرف انه سداد .. هؤلاء الفلاحين الجبناء لا يكفون عن التقرب اليه والتمسح به .. بل لا يتحرج بعضهم من زيارته فى القاهرة حين تتهيأ له فرصة الذهاب اليها .

***

استشاط عمى غضبا حين صارحه ابى بكل شىء .

ــ اين تذهب بالنقود .. أين ضاع ثمن القراريط الثلاثة التى اشتريتها منك فى الشتاء الماضى ..؟

لم يرد ابى عليه .. كان يفكر حقـــا أين ضاعت النقود .. لماذا لا يعيش فى حيز الأفدنة الخمسة التى يملكها .. عنده حق فى كل ما يقول .. كـــل واحد يجب أن يعيش على قده .. لكن فجأة تذكر شيئا ما ووجد فرصة لأن يرد عليه

ــ المدرسة اخذت منا بضعة جنيهات متأخرةحتى يمكن ان نقدم اوراق الولد فى الثانوى .

وارتفعت حدة الغضب وقد زاد الأمر سفاهـــة وحمقا .

الثانوى ؟ انت ما زلت على البر .. هل تطمع فى ان تدخله الجامعة ..؟

وشعرت بجسدى يتقلص ويتضـــاءل .. كانت المرآة الصدئة المعلقة على الجـــدار امامى تعكس صورتى وكأننى قد نقصت الى النصف .. وازددت « انبطاطا » على الكنبة التى اجلس عليهـــــا وكأن عواطفى اللزجة قد سالت عليها والصقتنى بها ..

واستطرد عمى فى حديثه وقد زادت حدة صوته:

ــ هل تبيع ما عندك ثم تنتظر بعـــــد ذلك ان ينفعك ؟ لماذا لا يدخل مدرسة متوسطة او تجـــد له عملا حتى يساعد اخوته .

واجابه أبى ونصف كلامه لم يخرج من فمه ..

ــ نحن نفعل ما علينا ..

وارتفع النقاش مرة اخرى .. وقامت أمى من مكانها مندفعة الى النافذة لتغلقها وقد احست بأن الجيران قد تجمعوا تحتها بعد ان افرغ عمى كل ما فى جعبته ..

ــ تفعل ما عليك .. تاخذ حقوق الناس .. هل تعرف ما علينا من مصاريف .. هل يوجـــد شىء فائض من احد ؟

وحاولت امى ان تهدىء الموقف وأن تسكب بعض الماء البارد على النار التى اشتعلت كى تمر الليلة على خير .. لكن أبى نهرها بشدة فانبعثت من حلقه كل كلماته المخنوقة ..

ــ لا تتكلمى انت .. كـــل شىء انتهى .. قد انتهى ..

وانتفض الرجل ثائرا وقد اعتقد ان الكلام موجه اليه

ـ ما هذا الذى انتهى .. كل شيء الا الايراد .. هذه حقوق ناس .. لا بد ان ابحث له عن احد آخر حتى تكون دائما احبابا ..

وفجأة انتفض ابى من مكانه متجها اليـــه .. خطواته واسعة وكأنما قد انكسر قيده .. وخيل الى فى هذه اللحظة انه سيحمله فوق ذراعيه .. وكأن قوة خارقة قد حلت به .. فامسك براســه فى شدة بين يديه ثم انحنى وقد خذلتـــه قواه فلامست شفتاه المرتعشتان جبهته وقد اختلجت قسمات وجهه الضامرة وزادت التجاعيد غورا وعمقا وتقلصت يداه فى موضعهما وتسمرت الســاقان بالأرض وانتفضت الشــفاه بالدموع .. وماتت اللحظات .. ثم ســـكن كل شيء وقد اوشك ان يسقط كطير مذبوح ..

قمنا خلفه مسرعين .. وشعرت بيدى تشده بقوة الى الخلف ورايت وجه امى الأصفر المتقع يسبح فى الدموع وهى تنظر اليه ذابلة متراخيـــة والكلمات قد سالت من بين شفتيه كاللعاب .

ـ انا غلطان .. حقك فوق راسى ..

ثم امتزجت بقية كلماته مع الزفرات الطـــويلة التى انطلقت كزفرات مضخة تجتر المــاء من بئر عميقة ..

وخيم العنكبوت بيننا مرة اخرى .. فانسللت من ورائه الى حجرتى والقيت بجســـدى خلف الباب .. واحنيت راسى بين ساقى حتى خيل لى اننى ارى نفسى متكورا ملفوفا كالكرة الشراب ..

وسمعت صوت عمى مرة اخرى وقد انطفأت نار ثورته بعض الشيء ..

ـ لماذا لا تعذرونى .. انا محتاج لكل مليـم .. الولد فى المانيا يكلفنى كثيرا .. هل اعيده بلا تعليم ؟

وتشربت أمى دمعها

ـ نحن نعرف كل شيء .. وانت معذور فى كل ما تقول ..

واستطردت فى الكلام وقد احست بالوئام قـد ساد الى حين ..

ـ قلبك ابيض .. وقت ان تغضب .. وقت ان تصفو .. نحن نعرف ان غلاء مصاريفه كثيرة .. المهم ان يعود بالسلامة وهو يحمل الشهادة الكبيرة

ويبدو ان عمى قد صفا فعلا ..

ـ امامه زمن طويل .. هذه اول سنة .

. . . .

متى ظهرت نتيجة احمد ؟

وارتجف قلبى حين سمعته ينطـق باسمى .. وسمعت كلمات امى تثب اليه ..

ـ منذ ايام .. كان اول فرقته

ـ اين هو الآن .. هل ذهب لينام ؟

واسرعت امى الى .. خطوات قبقابهـــا تهرول تجاهى وانا جالس خلف الباب مشلولا وظلها يدخل الحجرة باحثا عنى

ـ احمد .. عمك يسأل عنك .. يريد ان يراك ويبارك لك ..

ودون وعى منى أجهشت بالبكاء .. ومن خلال زفراتى منحت نفسى حرية الكلام لكن صوتى قد اختنق حيث اردت ان اصرخ بكل قوتى ..

ـ اتركينى ..

وامسكت بى من جلبابى محـــاولة ان تشدنى لانهض ..

ـ اتركينى .. ليس عمى ولا اعرفه ..

وشدتنى اليها بعنف .. وبداها تحاول ان تطبق على فمى واصابعها الغليظة المتشنجـة تنغرس فى رقبتى .. لكن جسدى تقلص هاربا من بين يديها ووجهها المتوتر قد ازداد توترا وهى تعض شفتيها ثم اصابعها .. وتندفع ورائى وجسدها المترهل يكاد ينكفىء فوقى وانا اجرى امامها مخترقا باب *الحجرة الجانبى الموصل لحجرة النوم الأخرى* حيث يرقد اخوتى وقد كدت ان اسقط فوقهم لولا ان تعثرت فى مزلاج الباب فتمزق جلبابى واحدث صوتا ضاعت فى ثناياه حشرجاتى المتواصلة .. ليس عمى ولا اعرفه .. فتظل كلمات امى الثـــائرة المكتومة تتبعنى طويلة ممطوطة كأنها فحيح ثعبان مسعور .

وكأنما اخذته سنة من النوم .. كل منهـــم اخفى شيئا خلف وجه هامد كستار المسرح المسدلة فى هدوء وتجرى خلفها الأحداث الجسام .. وشعرت بغيظ شديد كيف لا يخبرانه بنجاحى واننى كنت اول فرقتى .. ربما نسى اننى كنت فى الشهـــادة الاعدادية .. مشاغله كثيرة وذاكرته لا تعى كل شىء .. واردت ان اشق الستار واقطع الصمت الذى خيم كخيوط العنكبوت وافوه بشىء قد يذكره .. لكنى وجدت نفسى صامتا ورايت عمى بعد قليل من محاولتى هذه يعتدل فى جلسته ثم يخرج من جيبه الخلفى دفتر الحساب الأزرق الأنيق ..

وتراكم الصمت .. حط علينا وكأنه كتم انفاسنا .. وحاولت أمى ان ترزح من تحته قليلا فشعرت بيدها تغمزنى وصوتها يخرج من حلقها بصعوبة بالغة ..

ـ لماذا لم تنم ؟

وكأننى لم اسمع شيئا .. لم اتحرك من مكانى وكأننى صلبت الى الكنبــة .. ورايت عمى يطلب دفتر الحساب .. وأبى ينسحب من امامه ويقطع الصالة الطويلة الى حجرته ليحضره .. يجر قدميه ببطء ثقيل .. ويشد انحناءة ظهره الى اعلى محاولا ان يرفع راسه البيضاء لكنه سرعـــان ما ينكمش وينحنى وتنكمش خطواته وتنحنى وكأنه يخب فى قيد حديدى .. ماذا يريد عمى من دفتر الحساب .. هل يعرف ان مابه ينقص عشرة جنيهات كاملة عما ورد اليه فعلا .. من المؤكد انه عرف كل شىء من خلال زيارته الفجائية للعزبة .. كل فلاح لا بد انه اخبره بما دفع من ايجار حتى يعرف انه سداد .. هؤلاء الفلاحين الجبناء لا يكفون عن التقرب اليه والتمسح به .. بل لا يتحرج بعضهم من زيارته فى القاهرة حين تتهيأ له فرصة الذهاب اليها .

***

استشاط عمى غضبا حين صارحه ابى بكل شىء .

ـ اين تذهب بالنقود .. اين ضاع ثمن القراريط الثلاثة التى اشتريتها منك فى الشتاء الماضى ..؟

لم يرد ابى عليه .. كان يفكر حقـــا أين ضاعت النقود .. لماذا لا يعيش فى حيز الأفدنة الخمسة التى يملكها .. عنده حق فى كل ما يقول .. كــل واحد يجب ان يعيش على قده .. لكن فجأة تذكر شيئا ما ووجد فرصة لأن يرد عليه

ـ المدرسة اخذت منا بضعة جنيهات متأخرةحتى يمكن ان نقدم اوراق الولد فى الثانوى .

وارتفعت حدة الغضب وقد زاد الأمر سفاهـــة وحمقا .

الثانوى ؟ انت ما زلت على البر .. هل تطمع فى ان تدخله الجامعة ..؟

وشعرت بجسدى يتقلص ويتضـــاءل .. كانت المرآة الصدئة المعلقة على الجـــدار امامى تعكس صورتى وكأننى قد نقصت الى النصف .. وازددت « انبطاطا » على الكنبة التى اجلس عليهـــا وكان عواطفى اللزجة قد سالت عليها والصقتنى بها ..

واستطرد عمى فى حديثه وقد زادت حدة صوته:

ـ هل تبيع ما عندك ثم تنتظر بعـــد ذلك ان ينفعك ؟ لماذا لا يدخل مدرسة متوسطة او تجـــد له عملا حتى يساعد اخوته .

واجابه أبى ونصف كلامه لم يخرج من فمه ..

ـ نحن نفعل ما علينا ..

وارتفع النقاش مرة اخرى .. وقامت امى من مكانها مندفعة الى النافذة لتغلقها وقد احست بأن الجيران قد تجمعوا تحتها بعد ان افرغ عمى كل ما فى جعبته ..

ـ تفعل ما عليك .. تأخذ حقوق الناس .. هل تعرف ما علينا من مصاريف .. هل يوجـــد شىء فائض من أحد ؟

وحاولت أمى ان تهدىء الموقف وأن تسكب بعض الماء البارد على النار التى اشتعلت كى تمر الليلة على خير .. لكن أبى نهرها بشدة فانبعثت من حلقه كل كلماته المخنوقة ..

ـ لا تتكلمى انت .. كـــل شىء انتهى .. قد انتهى ..

وانتفض الرجل ثائرا وقد اعتقد ان الكلام موجه اليه

الفلسفة اليونانية ، ويبين أن هذه المشـاكل كانت وما زالت مثار جدل مستمر بين العلماء القـدماء والمحدثين • ويختـار من بينها مشكلة الحـواس وخداعها ويضيف قائلا :

« انها أم المشكلات التى كانت وما زالت موضـوع بحث منفصل »

فاليونان هم الذين فكروا فى ايجاد حل لمثـل هذه الأسئلة : هل صورة العالم التى نحاول تكوينها قائمة على المدركات الحسية وحـدها ؟ وما الدور الذى يلعبه العقل فى تكوينها ؟ هل يمكن أن يكون أساسها العقل الخالص وحده بصفة مطلقة ؟

ثم يستعرض المؤلف الأفكار الفلسفية التى تولدت عن هذه الأسئلة ، والنظـريات التى تشعبت من دراستها ، وما زالت موضع بحث حتى اليـوم • مثـال ذلك نظرية النسبية والجاذبية لأينشتين • والمؤلف يعتقد أن كل ما قيل وما يقـال الآن فى تفسير النظريات العلمية يرجع الى بارمنـديس (Parmenides) الفيلسوف اليـونانى الذى عاش فى أوائل القرن الخامس ق٠م ، وكان فى طليعة العلماء الذين اتخذوا موقفا مضادا للحواس ، ووضـعوا مفهوما أوليا عن العالم الذى لايحتوى — فى رأى بارمنديس — الا على قليل جـدا من الأفكار التى تتعارض تماما مع الوقائع المشـاهدة ، الأمر الذى دفع الفيلسوف الى أن يعطى ، الى جانب تصـوره الحقيقى للعالم ، وصفا جذابا للعالم على حقيقته • بسمائه وشـمسه وقمره ونجومه • ولكن هـذا التصوير ، فى رأيه ، ليس الا اعتقادا منا يرجـع الى خـداع الحواس ، اذ أن العالم فى الحقيقـة لا يحتوى أشياء كثيرة ، انما به شىء واحد ، الشىء الموجود مقابل الشىء غير الموجود • ولما كان هـذا الأخير « عدما » فى نظر المنطق الخالص ، اذن فلا وجود الا للشىء الواحد ، وهو خالد كلى الحضور •

هكذا لخص المؤلف نظرية بارمنـديس وأبرز جوهرها الذى صاغهالشاعر الفيلسوف فى قصيدة رائعة ، فأصبح زعيما لمدرسة الأيليين ، وأثر تأثيرا قويا على كثير من المفكرين الذين ظهروا بعده، فمجده أفلاطون فىمحاورة سماها باسمه، وكانت «واحدية» بارمنديس تتعارض مع العالم المادى وتتعارض مـع الملاحظة أيضا ، ومن أقواله :

« ان التفكير والوجود شىء واحد ، ان القول والتفكير هما معا الشىء الذى يوجد » •

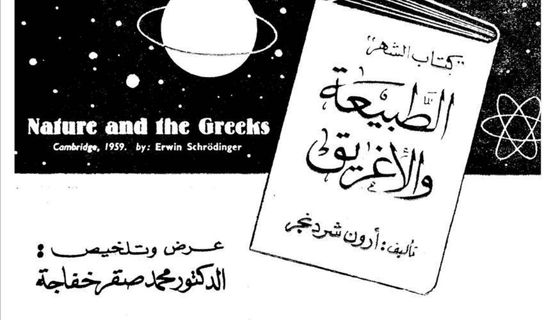
ومن هذا التأكيد المتكرر لذاتيـة الأون (on) (الشىء الموجود) والنـوءين (noein)(التفكير) أو النوءيما (noema) (الفكر) ، ومن الطريقة التى أشار بها مفكرو اليونان الى هذا، يجب أن نستدلعلى أن « واحد » بارمنديس الساكن الخالد لم يقصد به أن يكون صورة عقلية وهمية ناقصة مشوهة للعالم الحقيقى المحيط بنا ، انما الحقيقة الصـحيحة هى الفكر أو ما يمكن أن نقول انه موضوع الادراك العقلى، أما العالم المحيط بنا فهو من نتاج الانسان المحس ، هو صورة خلقها الادراك الحسى عند الذات المفكرة على سبيل الاعتقاد، أما العالم الذى يعتبره الفيلسوف جديرا بالاعتبار والوصف ، فيقول عنه :

«ليس ما تقدمه لنا الحواس هو العالم على حقيقته، وليس هو الشىء فى ذاته كما هو الحال عند «كانت» ، لان هذا الشىء يوجد فى الذات من حيث انها ذات قادرة على التفكير أو على الاقل قادرة على عملية عقلية ، قادرة على الارادة الدائمة كما وصفها شوبنهور » •

وهكذا يثبت المؤلف بطريقـة قاطعة أن الفكر الحديث مدين للفلسفة اليونانية •

وبنفس المنهج العلمى يتناول مشكلةمضادة أثارها «بروتاجوراس» السفسطائى المشهور الذى اعتبر أن الادراكات الحسية هى الأشياء الوحيـدة التى توجد على الحقيقة ، وأنها المادة الوحيدة التىتتكون منها الصورة التى لدينا عن العالم ، وجميعهـا من حيث المبدأ صادقة بدرجة متساوية حتى لو غيرتهـا أو شوهتها الحمى أو المرض ، السكر أو الجنون ، ومثل الاغريق التقليدى هو أن العسل يكون مرا فى فم المريض باليـرقان ، حلوا عنـد الآخـرين • وبروتاجوراس لا يعتبر أن احـدى الحالتين هى «مايبدو » أو أنها وهم ، بل كان يقول ان من الواجب علينا أن نشفى الذين يصابون بهذا الشذوذ •

وينتقل المؤلف ، بعد ذلك ، الى الكلام عن اهتمام بروتاجوراس بحقوق الانسان ، ومحاولة ايجاد نظام أكثر عدالة، يتساوى فيه الناس أجمعين، نظام يكفل الديمقراطية الصحيحة ، ولكن السفسطائى الكبير لم ينجح فى نشر فكرته لأن الحضارة اليونانيـة قامت على مبدأ التفرقة بين المواطنين والعبيد ، ثم يتناول المؤلف بالتفسير عبارة بروتاجوراس :



مؤلف هذا الكتاب من أشهر علماء الطبيعة فى العالم ، فاز بجائزة نوبل سنة ١٩٣٣ ، وتمتاز أبحاثه بالعمق والوضوح ، وتشهد له بفهم تام للفلسفة اليونانية ، ومقدرة فائقة فى تركيز المعلومات وعرضها عرضا دقيقا .

والكتاب الذى نلخصه يقع فى مائة صفحة ، يتناول فيها المؤلف بضعة موضوعات خطيرة يدرسها دراسة مفصلة ، فيشرح لنا فى الفصل الأول موقفه من فلاسفة اليونان ، ويستعرض أهم نظرياتهم ، ويبين ضرورة الالمام بها قبل التخصص فى العلوم الطبيعية الحديثة ، ويناقش آراء الباحثين الثقاة لمثال تيودور جوميرتس (Theodor Gomerr) ، بنجامين فارنجتن (Benjamin Farrington) ، ويؤيدهم فى أن التعليم العقلى يستمد أصوله من العلم اليونانى ، وأن المعرفة الدقيقة بنشأة هذا العلم هى أول مرحلة لازمة لتهيئة العقل وتوجيهه للتفكير العلمى .

والمؤلف يعتقد بأن أفلاطون وأرسطو أثرا على الفكر الانسانى تأثيرا شديدا ، وفى ذلك يقول :

« انك لواقع تحت تأثير أفلاطون وأرسطو ، أعظم عالمين فى العالم القديم ، حتى لو لم تعرف نظرياتهما أو لم تقرأ مؤلفاتهما ، وحتى لو لم تكن قد سمعت باسميهما ، ان تأثيرهما لم يقتصر على من أخذ عنهما فى الازمنة القديمة والعصور الحديثة ، انما تفكيرنا بأكمله والمعقولات المنطقية والنماذج اللغوية التى نستخدمها ، كلها فى مجموعها ، من نتاج هذين المفكرين » (1)

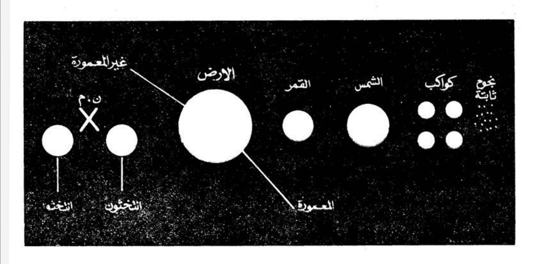
والمؤلف يختلف فى ذلك مع «أرنست ماخ» الذى ينكر فضل علماء الاغريق ، ويرى أن الحضارة الحديثة قد استقلت تماما عن أمها التى أنجبتها وتفوقت عليها لأنها ترتكز على التنوير العلمى والرياضى فى حين أن الأفكار القديمة التى لا يزال تأثيرها واضحا فى الفلسفة والقانون والفن والعلم تعرقل البحث ولا تفيده ، وسوف تنهار مع الأيام ، أمام التطور الحديث ، لكن المؤلف يسخر من رأى ماخ ويدحضه ، ويصف أفكاره بأنها فجة سقيمة لا تستحق أى تأييد .

* * *

وفى الفصل الثانى يحاول المؤلف التدليل على أهمية التفكير الاغريقى ، فيناقش عدداً من مشاكل

---

(1) انظر صفحة ١٧ حيث توجد هذه الفقرة التى يعتمد فيها المؤلف على تيودور جوميرتس ، تاريخ المفكرين ، الجزء الاول ، ص ٤١٩ الطبعة الثالثة ١٩١١ .



فالأرض الكروية تدور فى أربعة وعشرين ساعة حول مركز ثابت (هو النار المركزية = ن٠م) الذى تظهر أمامه دائما بنفس النصف الكروى ، كما يفعل القمر معنا ، وهو النصف غير المسكون لشدة حرارته، ثم يشرح المؤلف تفاصيل هذه الفكرة ليبين فضل الفيثاغوريين على علماء الفلك فى العصور المختلفة ، ويؤكد أنه لولا أبحاثهم - رغم ما كان بها من خطأ - لما تطور علم الرياضيات ، ولما ازدهر علم الفلك ٠

* * *

وفى الفصل الرابع من كتابه يتعرض «شردنجر» للحركة العلمية فى أيونيا ، ويسهب فى كلامه عن المدرسة الملطية وأشهر زعمائها طاتيس (Thates) وأناكسماندريس (Anaximandres) وأناكسمينيسر (Anaximenes) الذين عاشوا على التوالى حوالى عام ٥٨٥ ، ٥٦٥٠ ، ٥٤٥ ق٠م٠ وكان لتلاميذ هذه المدرسة نظريات علمية تختلف تماما مع نظريات الفيثاغوريين الخاصة بالنزاع بين العقل والحواس٠ فأتباع طاليس كانوا يتقبلون العالم كما تنقله الينا الحواس ، ويحاولون تفسيره غير مكترثين بشرائط العقل ، ومن غريب الصدف أن النهضة الفكرية فى أيونيا بدأت فى القرن السادس ق٠م٠ عندما ظهرت فى الشرق الأقصى اتجاهات خطيرة اقترنت بأسماء جوتاما بوذا (ولد عام ٥٦٠ ق٠م٠) ولا أوتسيه ، وكونفوشيوس معاصره الأصغر الذى ولد ٥٥١ ق٠م ويعزو المؤلف انتعاش الحركة الفكرية فى أيونيا على الساحل الغربى فى آسيا الصغرى والجزر المواجهة له لعدة أسباب ٠٠ فهذه المنطقة لم تكن تخضع لامبراطورية ضخمة ٠٠ انما كانت تتضمن عددا من المدن التى تحكم نفسها بنفسها حكما جمهوريا أوكان يحكمها طغاة مستنيرون يندر وجود أمثالهم ، كما أن سكان هذه المدن وتلك الجزر كانوا من التجار والبحارة الذين تنقلوا بين الشرق والغرب ، وتبادلوا البضائع بين شواطىء آسيا الصغرى وفينيقيا ومصر من جهة ، واليونان وجنوب ايطاليا وجنوب فرنسا من جهة أخرى ٠ ومعروف أن التبادل التجارى كان وما زال الوسيلة الرئيسية لتبادل الأفكار والعمل على نشرها ، يضاف الى ذلك أن أهل هذه الجزر لم يخضعوا للكهنة اذ لم توجد بينهم طائفة كهنوتية لها امتيازاتها كما كان الحال فى بابل ومصر ٠ ومعروف أيضا أن الكهنة كانوا يتحالفون مع الحكام (ان لم يكونوا همأنفسهم الحكام) لمعارضة تطور الأفكار الجديدة لأنهم يعرفون بالفطرة أن أى تطور فى التفكير سينقلب حتما عليهم وعلى امتيازاتهم ٠ لذلك ظهر فى هذه

ويبين أنها تشير الى مذهبه الحسي في نظـرية المعرفة ، وفحواها أن القوانين والعادات الملائمـة لطبيعة الانسان هي وحدها التي يجب أن تتحكم في شئونه ، وليست التقاليد البالية أو الخـرافات الساذجة • ومن هنا كانت فلسفة بروتاجـوراس الدينية التي تقوم على انكار آلهة اليونان ، فهـو لا يستطيع أن يقول ما اذا كانوا موجودين أم لا ، ولا ماذا يشبهون لأن هناك أشياء كثيرة تحول دون المعرفة اليقينية ، منها ــ في رأيه ــ غموض الموضوع وقصر الحياة •

ويختم المـؤلف هذا الفصـل بشرح نص من نصوص ديمقريط (Demokritos) الذي يصور لنا العقل (dianoia) وهو يجادل الحواس (aesthesis) ويجري بينها الحوار التالي :

العقل : الحلو حلو بالاتفاق ، والمر بالاتفاق ، والبارد بالاتفاق، واللون بالاتفاق ، وليس هناك في الحق سوى ذرات وفراغ •

الحواس : ايها العقل المسكين ! هل تستمد منا الدليل الذي تهزمنا به ، ان انتصارك هو هزيمتك •

وهذه السطور في رأي المؤلف ، تتضمن أوضح المعاني ، وتدل ، رغم ايجـازها الشديد ، على أن ديمقريط أدرك أن البناء العقلي الخالص في نظرته الى العالم لا يعتمد فعلا الا على الادراكات الحسـية نفسها •

* * *

وفي الفصل الثالث يحدثنا المؤلف عن فيثاغورس (Puthagoras) وأتبـاعه ، ويشرح لنا نظرياتهم في الرياضة والفلك ، ليبين أهمية اكتشافاتهم ، ومدى افادة علماء الرياضة والهندسة منها على مر العصور•

ويعتبر المؤلف مدرسة فيثاغورس المعهد النموذجي الذي قامت فيه البحوث على أساس علمي دقيق لأن كل علمائها كانوا يؤمنون بالعقل الخالص ايمـانا شبيها بالايمان الديني ، له مراسيمه المقدسـة •• وفيثاغورس ، مؤسس هذه المدرسـة ، عاش في منتصف القرن السادس ق•م• وحيكت الأسـاطير حول قدرته ، فقيل انه كان يستطيع أن يتـذكر سائر الحيوات السابقة التي عاشتها روحه أثنـاء تناسخها ، وقيل أيضا ان ثوبه تمزق صدفة ، فرأى نفر من الناس أن فخذه كان من ذهب خالص • ومع أنه ، كسقراط ، لم يترك أي مؤلف ، الا أن تأثيره في نفوس تلاميذه كان شديدا حتى أنهم كانوا دائما يرددون هذه العبارة « قال الأستاذ كذا » ليحسموا أي خلاف بينهم ، ويقروا الحق المعصوم ، ويقـال أيضا انهم كانوا يهابون ذكر اسمه ، فيشيرون اليه بهاتين الكلمتين « ذلك الرجل » •

ولقد تأثر أفلاطون وتلاميذه تأثرا عميقا بهـذه المدرسة حتى ان فريقا من النقاد اعتبروا الأكاديمية فرعا من هذه المدرسة ، أما أرسطو فقد اهتم بدراسة مذاهب الفيثاغوريين دراسة مستفيضة ، ومع أنه لم يوافق على كثير من آرائهم ، الا أنه كان أمينـا في عرضها ، ولقد لخص المعلم الأول مذهبهم الرئيسي في عبارة موجزة حين قال :

« ان كل الاشياء عندهم ، أعداد »

ثم أضاف :

« لكن الاشياء كانت في الاصل موضوعات حسيـة مادية • فامبدوكليس مثلا بعد ان وصل الى نظريته عن العناصر الاربعة اصبحت العناصر عنده أيضا اعدادا » •

وهناك أشياء أخرى مثل النفس والعدالة والحظ كانت اعدادا أيضا ، ولقد وجد أتباع فيثـاغورس عند تقسيم الأعداد أن لبعضها خصائص بسيطة • فالأعداد المربعة مثلا (٤ ، ٨ ، ١٦ ، ••) كانت لها صلة بالعدالة التي كان يمثلها العدد الأول منها • ولابد أن الفكرة الأساسية هنا أن العدد يمكن أن يقسم الى عددين متساويين (١) •

وهكذا كان الفيثاغوريون يعتقدون أن الأعداد هي أصل كل شيء ، ويرى المؤلف أن أساس هذه الفكرة هو إكتشافهم لأطوال الأوتار المهتزة ، ثم يستطرد فيشرح نظريتهم عن كروية الأرض ، ويقول انهم كانوا أول من عرفوا ذلك ، واستنتجوه من ظلها المتكور عـلى القمر أثناء خسوفه • والشكل الآتي يصور فكرتهم عن نظام الكواكب والنجـوم بطريقة تخطيطيـة موجزة •

---

(١) قارن مع كلمة yequit تساوي : مساواة ، عدالة ، وكلمة queitable تساوي : منصف عادل

« وهذا الاله يقيم دائما فى مكانه نفسه ولا يتركه ، ولايليق به ان يكون لحظة هنا ولحظة هناك »

هذه الأفكار تثبت أن كسينوفانيس كان فيلسوفا وعالما لفظ الأساطير ، وآمن بالعقل وحده ، واعتبره الاله الأوحد • ولقد تأثر به كثير من علماء الاغريق الذين عاصروه ، أهمهم هيرقليط الأفسوسى وكان يصغره بقليل ، واعتنق مذهبه وآمن بأفكاره •

* * *

وبعدئذ يحدثنا شردنجر عن علماء الذرة الاغريق ، ويستعرض آراء الباحثين الغربيين الذين يعترفون بأهميــــة أبحاث ليوكيبـــوس (Leukippos) وديمقريط ، ويؤكدون أن نظرية الذرة الحديثـــة مستمدة من النظريات القديمة ، ويذكر فى هـــذا الصدد آراء جوميرتس ، وكورنو ، وبرتراند راسل ثم يلخص لنا نظرية ديمقريط فى هذه الكلمات • ان الذرات صغيرة حتى انه لا يمكن رؤيتها ، وهى كلها من نفس الطبيعة وان اختلفت فى أشكالهـــا وأحجامها ، وهذا الاختلاف هو الخاصية الوحيـــدة التى تتميز بها الواحـــدة عن الأخرى • أما خارج الذرات فان المكان فراغ •

وهذا رأى قد يبدو طبيعيا لنا الا أنه كان مثار اختلافات شديدة عند فلاسفة اليونان ، ذلك لأن كثيرا رأوا أن الـ me on (الشىء الـــذى لا يكـــون) لا يمكن أن يكون ، أى أنه لا يمكن أن يكون هنـــاك مكان فارغ • ان الذرات فى حركة مســتمرة وهى لا تسكن ، وليس الوزن والجاذبية من خواصها •

وبعد أن يشرح المؤلف هذه النقـــاط ، ويبين ما تتضمنه من صواب ، وخطأ يحدثنا عن اهتمـــام ديمقريط بالهندسة ، ويفسر لنا النظرية القائلة بأن حجم الهرم أو المخروط هو ثلث ناتج ضرب القاعدة فى الارتفاع • ثم يوضح لنا تأثير ديمقريط عـــلى أبيقور الذى اقتبس عنه نظرية الذرة ، ثم تركهـــا للشاعر الرومانى لوكريتيس ليشرحهـــا بدوره فى قصـــيدته المشهورة « عن طبيعة الأشـــياء » (de Rerum Natura)

ويستمر المؤلف فى تتبع نظرية الذرة التى جاء بها ديمقريط حتى يصل بها الى القرن الســادس عشر حين يبعثها من جديد العالم جاسندى (Gassendi) ويدخلها الى العلم الحديث بصورة واضحة •

ويستشهد شردنجر بترجمــة بضع شذرات من أشعار ديمقريط التى أثرت على المفكرين تأثيـــرا شديدا مثل :

– ان معرفة حقيقة كل شىء أمر غير مؤكد •

– نحن لا نعرف شيئا عن الحقيقة لان الحقيقة تختفى فـــى الاعماق •

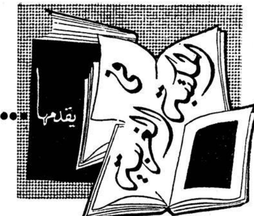
وينهى المؤلف كتابه بفصل أخير يبين فيـــه أن العلم اختراع يونانى ، وانه لم يوجد الا بين الشعوب التى وقعت تحت تأثير اليونان ، ويستشهد بقـــول العلامة بيرنت فى مقدمته :

« كان طاليس مؤسس المدرسة الملطية ، وكان بالتالى أول رجال العلم »

ثم يشير الى رأى جوميرتس بأن طريقتنا الحديثة فى التفكير تقوم بأكملها على قواعد التفكير اليونانى •

وبعد ذلك يتساءل المؤلف قائلا : من أين أتيت ؟ والام المصير ؟ وكأنه أراد أن يؤكد أن العلم ، رغم قدمه ورغم ارتقائه وتطوره ، لم يستطع حتى اليـــوم الاجابة على هذين السؤالين • ومع ذلك فالعلم مازال يمثل أفضل مستوى استطاع الناس أن يبلغوه فى طريق المعرفة الثابتة التى تدعم سلام الانســـانية ورفاهيتها •



- د. عثمان أمين
- د. فايز اسكندر
- سمير سرحان
- محمد محمد عنانى
- عبد العزيز حمودة



هذا كتاب ظهر بالفرنسية فى العام الماضى لكاتب من كبار كتاب افريقيا هو « فرانتز فانون » ونشر بباريس بعناية ناشر فرنسى هو « فرانسوا ماسبيرو » وصدر بمقدمة بليغة بقلم الكاتب الفيلسوف « جان بول سارتر » ، وقد اخترت له عنوان « ثورة العالم الثالث » لانه اصدق فى التعبير عن مضمونه .

وقد نشر المؤلف من قبل كتابين آخرين كان لهما دوى فى عالم السياسة الاوربية والدولية ، احدهما بعنوان « بشرة سوداء واقنعة بيضاء » ، والثانى بعنوان « السنة الخامسة للثورة الجزائرية » ، وما كاد المؤلف يفرغ من تاليف كتابه الجديد فى صيف سنة ١٩٦١ حتى اختطفه الموت وهو فى أوج نشاطه ، وقبل ان يشهد انتصار الثورة الجزائرية على التقاليد الاستعمارية .

والكتاب كله ، وان كتب بالفرنسية ، انما قصد به مؤلفه ان يكون حديثا موجها ، الى الافريقيين وابناء البلاد التى تعانى حكم الاستعمار الاوربى أو تحاول التخلص منه بلا رجعة ، حتى صح لسارتر فى تقديمه للكتاب ان يقول : « ان العالم الثالث يستكشف نفسه ويتحدث الى نفسه بهذا الصوت » .

وان نظرة متعمقة فى فحوى هذا الكتاب لكافية فى أن توقفنا على نوع الرسالة الروحية التى اراد ان يؤديها « فانون » ـ وهو من قادة الفكر فى القارة السوداء ـ الى الوطنيين فى جميع البلاد « المتخلفة » او المغلوبة على أمرها : انها رسالة « جوانية » بطبيعتها ترمى الى تغيير جذرى ومن الداخل ، تغيير شامل للقيم وللوسائل وللغايات ، وكانها تستلهم الثورية الاسلامية التى عبر عنها القرآن الكريم فى قوله تعالى : « ان الله لايغير ما بقوم حتى يغيروا ما بانفسهم »

ماذا يقول المؤلف النابه فى ندائه الى « المستضعفين فى الارض » ؟

يقول ما خلاصته ان أوربا قد اغتصبت قيادة العالم فى عنف وصفاقة وعنجهية ، وفى غير تواضع ولا رحمة ولا انسانية . ورفعت صوتها باعلان حقوق الانسان ، وتشدقت بمبادىء الحرية والمساواة ، فكان كل انتصار من انتصاراتها «الروحية» سوط عذاب تصبه على الشعوب السوداء . وبلغت أوربا من السرعة المختلة الهوجاء ما جعلها تفلت اليوم من كل قيادة ، وتشق عصا الطاعة على كل هداية ، وهى ذاهبة لامحالة فى دوامة مفزعة ، ومتردية وشيكا فى هوة سحيقة ينبغى الابتعاد عنها باسرع ما يمكن . ان الاستعمار الغربى هو محض استغلال ونهب ، وكل حديث أوربا وامريكا عن « المدنية » و « الانسانية » هو زيف وهراء : ان بطن المستعمر ملآن ، وبطن المستعمر خاو ، ويتحدث الغرب عن العالم « الحر » وعن « كرامة » الانسان ، ولم يمنعه ذلك من الاغراق فى العنصرية والشعوبية، حتى اصبح ان نقول مع سارتر : ان الاوربى لم يستطع ان يجعل نفسه انسانا الا بصنع أرقاء ووحوش » .

ان الاستغلال الاستعمارى قد انطبع بطابع الشمول ، فهو يحاول ان يجعل من أبناء المستعمرات خلاصة الشر فى الدنيا ، ويحاول أن يجردهم من خصائص انسانيتهم ، وأن ينزل بهم الى مستوى القردة العليا ، لكى يبرر لنفسه أن يعاملهم معاملة الحيوانات ، وأن يسومهم سوء العذاب : نراه يبدأ بتصفية تقاليدهم وعقائدهم ، واحلال لغته الاجنبية محل لغاتهم الوطنية ، والقضاء على ثقافتهم دون أن يزودهم بثقافته . ثم نراه يعمد الى أساليب وحشية لاهدار كرامتهم : يصوب بنادقه الى الفلاح، ويأتى المدنيون فيقيمون على أرضه ، ويضربونه بالسياط ليحملوه على ان يفلحها لهم . فاذا امتنع أطلق الجنود النار عليه فاردته قتيلا . واذا خضع لهم تولد فى نفسه شعور بالمهانة ، والخوف والخجل يحطمان شخصيته .. وما من شك فى أن آثار العنف لا يمحوها الا العنف ، والشعوب المغلوبة انما تشفى من داء الاستعمار بطرد المستعمر بالسلاح ، ومتى بدأت الحرب مضت فى سبيلها بلا رحمة ولا هوادة : ان سلاح المحارب

الافريقي هو سبيله الى استعادة انسانيته ، وقتل أوربي هو القضاء على ظالم ومظلوم في آن واحد .

واذن فلندع أوربا هذه التي اطالت الحديث عن الانسان ، وهي تسفك دمه حيثما وجدته ، وفي كل ركن من شوارعها ، وفي كل بقعة من العالم . ولنعمل على وحدة العالم الافريقي ، باتحاد جميع الطبقات في كل بلد من البلاد ، تحت قيادة طبقة الفلاحين : هذا ما يبينه « فانون » لاخوانه في افريقيا واسيا وامريكا اللاتينية . ويجدر هنا أن ننوه بفكرة المؤلف في أن طبقة الفلاحين ، في البلاد المتخلفة ، هي الطبقة النازعة حقا الى التغيير الجذري والمنبت الحقيقي للجيش الثوري الوطني : ذلك ان الفلاح هو الذي يعرف الاضطهاد العاري الواقع عليه من الاستغلال الاستعماري ، انه هو الجائع والمتالم والمحروم ، وهو الذي لا يلقى الا الاهمال ، حتى من أغلب الاحزاب الوطنية السياسية . والفلاح يمتاز على أهل المدن بانه المتعلق بأرض بلاده ، والمستمسك بقيمها الاخلاقية ، والمدرك لآلامها وآمالها ، والموقن بانه لا مفاوضة ولا مساومة مع الاستعمار ، وأن العنف وحده هو اللغة التي تجدي مع قوم لا ينحنون الا أمام عنيف اشد . في سنة ١٩٥٦ أعلنت جبهة التحرير الجزائرية ، في نشرة مشهورة ، أن النظام الاستعماري لا يترك البلاد الا « والسكين على رقبته » ، فلم يجد أحد من الجزائريين في هذا التعبير مبالغة ولا مجازا : النشرة انما عبرت عما كان يشعر به الجزائريين في أعماق نفوسهم .

والمؤلف قليل الاطمئنان الى « البورجوازية » في البلاد الواقعة تحت النفوذ الاستعماري : ذلك لان البورجوازية الوطنية انما تخشى على نفسها من الثورة الجارفة ، وتجد من مصلحتها أن تتعاون مع الاستعمار لصد التيار الثوري ، ولذلك رات أن تجاهر بنظرية المهادنة وتجنب العنف ، وندر منها من ينضم الى المتمردين في الاطراف النائية من البلاد : اى عضو من أعضاء الاحزاب الوطنية في كينيا استطاع أن يعلن انتماءه الى جماعة « ماوماو » أو أن يجاهر بالدفاع عنها ؟

ويؤكد « فانون » أن « البروليتاريا » في البلاد المتخلفة – خلافا لما هو حاصل في أوربا – انما تشتمل على الفئات التي يستند اليها الاستعمار في بسط نفوذه وادارة جهازه ، وانها بوضعها الممتاز في المدن ، يتولد منها العنصر البورجوازي في البلاد ، وتصبح بمثابة العمود الفقري للاحزاب السياسية المحافظة ، التي تميل الى مشاركة البيض في احتقارهم العميق لجماهير الفلاحين ، والتي هي دائما على استعداد لالتهام الافكار الواردة من عواصم الدول الاستعمارية ، وان اتسمت بسمات الشعوبية والعنصرية .

والمؤلف يحذر أبناء افريقيا من خطر النكسة : ان أوربا لا تسكت : انها تصطنع الخديعة حينا ، والرشوة حينا ، والفرقة حينا ، وتلجا الى الضغط في أكثر الاحيان .

فاذا ارادت الشعوب المغلوبة ان تكافح اوربا ، فعليها أن تكافح نفسها أولا . ومعنى هذا انه اذا حمى وطيس النضال ، فيجب على جميع الطبقات أن تنسى نفسها ومصالحها الخاصة ، وأن تخوض المعركة مع الفلاحين الذين هم الذخيرة الحقيقية للثورة الوطنية .

واذا اراد الفلاحون ان يحققوا الانتصار الحاسم على الاستعمار فيجب أن يلقوا ببورجوازيتهم الى البحر . ان الثقافة الحقيقية هي الثورة ، والاشتراكية الثورية هي الموئل الحقيقي الحصين ، وبدون اشتراكية يكون الاستقلال الوطني مهزلة بائخة ، وتبقى السيادة الفعلية – كما هو الشأن في « كاتانجا » – في ايدي الاحتكارات الاجنبية . ولا مفر من الاختيار : فاما أن نعمل على تحقيق الاشتراكية الثورية في كل بلد من بلاد افريقيا واسيا ، أو أن نتلقى الهزيمة بلدا بلدا على أيدي طغاتنا القدماء .

ذلك هو المعنى « الجواني » لرسالة « فانون » الى قادة افريقيا .

اليوم يستيقظ المستضعفون في الارض ويكشفون عن معدنهم ، وينظرون الى القيم التي طالما نادى بها الغرب ، فيجدنها قد تهاوت وفقدت أجنحتها ، وليس منها الا ما قد لطخ بالدم أديمه ، كما يقول سارتر . أتريد أمثلة على ذلك ؟ اذن ماذا نقول في سبع سنوات من حرب ضروس قتل فيها أكثر من مليون جزائري ؟

ان احدا لا يلوم الغربيين على أنهم قد خانوا رسالة السلام ، أو تنكروا لقضية الحق . لسبب بسيط جدا : وهو انهم لم يخلصوا قط في حمل هذه الرسالة بأمانة وبدون تفريق . ان أوربا غارقة في الطوفان لا محالة . لقد كانت أوربا فيما مضى من الزمان « صانعة » للتاريخ ، واذا بها اليوم « مصنوعة » له ، أو كما يقول سارتر : « كانت ذاتا فأصبحت موضوعا » . وانقلب ميزان القوى ، وتحطيم أركان الاستعمار جار بلا توان ، وكل ما يستطيع « مرتزقة الغرب » ان يصنعوه هو ان يؤجلوا القضاء عليه قضاء مبرما .

ويختتم المؤلف كتابه المثير بنداء صريح الى أهل القارة الافريقية فيقول ما خلاصته ؟

ينبغي أن نتخلى عن أحلامنا ، وأن ندع أوهامنا القديمة ، فلا نضيع وقتنا في الشكوى العقيمة من الاستعمار ولا في المحاكاة المخزية للغرب . لنترك أوربا هذه التي لا تفرغ من الحديث عن الانسان وهي تسفك دمه في كل مكان .. منذ قرون عاقت أوربا تقدم غيرها من الناس ، واستعبدتهم لاغراضها ولمجدها . فانظروا اليها اليوم ضائعة بين الانطلاق الذري والانحلال الروحي .

ان أوربا قد تولت قيادة العالم في حماسة وصلف ، ولكنها تنكرت لكل تواضع ولكل رقة ، فلم يظهر تقتيرها وضعتها وضراوتها الا مع الانسان . اننا نعلم اليوم أن أوربا هذه التي لم تكف أبدا عن الحديث عن الانسان والتي لا تفتأ تعلن قلقها عليه – أى آلام دفعتها الانسانية ثمنا لكل انتصار من انتصاراتها الروحية المزعومة .

أيها الرفاق ، ان اللعبة الاوربية قد فرغ منها نهائيا ولابد لنا من أن نسلك سبيلا آخر .

نستطيع أن نعمل اليوم كل شيء ، على شرط أن لا نقلد أوربا ، والا تسيطر علينا الرغبة في اللحاق بها ، ان أساليب أوربا ومقاصدها وتطبيقاتها لا ينبغي ان تكون سبيلا لاغرائنا وبلبلة نفوسنا .

« حين أبحث عن الانسان في الاسلوب الاوربي وفي الحضارة الاوربية ، أرى مظاهر متعددة لتنحيته وانكار حقيقته » فلنوطد العزم على الا نقلد أوربا ، وأن ننطلق في اتجاه جديد ، ولنحاول أن نخلق الانسان بمعناه الشامل الذي عجزت أوروبا عن تحقيقه .

منذ قرنين تقدمت أمريكا الصفوف بعد استقلالها ، لتلحق بأوربا ، وبلغ نجاحها في ذلك الى حد أن الولايات المتحدة أصبحت خليطا دوليا ، ورث كل آفات أوربا .

أيها الرفاق ، لقد ارادت أوربا أن تغامر بالقيم الروحية . وباسم الروح – الروح الاوربية طبعا – بررت جرائمها ، وسوغت الاسترقاق الذي فرضته على اربعة أخماس الانسانية .

لننظر مرة أخرى في قضية الانسان ، ولنحاول أن نعيد اليه انسانيته الضائعة .

ان « العالم الثالث » يواجه أوربا اليوم كتلة هائلة يجب أن يكون هدفها حل المشكلات التي لم تفلح أوربا في حلها . ولكن يتعين علينا عندئذ الا نتكلم بلغة الكم والسرعة وزيادة الانتاج .. وليس المطلوب ان نعود الى حال الفطرة أو البداوة ، بل المطلوب في الواقع الا نجر الناس الى مسالك تفسد عليهم حياتهم ، والا نفرض على أذهانهم أفكارا سرعان ما يختل بها توازنهم . لا ينبغي بحجة اللحاق باوربا ، أن ننتزع الانسان من ذاته ، من جوانيته ، فنهشمه ونزهق روحه .

كلا اننا لا نريد اللحاق بها ، وانما نريد ان نمشي الوقت كله ، بالليل وبالنهار في صحبة الانسان وفي صحبة الناس جميعا . نريد أن نبدأ من جديد تاريخا للانسان يحسب حساب الدعاوى التي أعلنتها أوربا على العالم ، ويحسب في الوقت نفسه حساب الجرائم التي اقترفتها أوربا ، وأبشع هذه الجرائم تلك التي كان هدفها أن تصيب الانسان في دخيلته ، وأن تفتت وحدته الفردية والاجتماعية ، باثارة الانشقاق في نفسه وتنمية الفوارق

بين الطبقات ، واخيرا باثارة نعرات التفرقة بين الاجنـــاس ، وتنظيم عمليات القتل الجماعى الذى كانت حصيلته ابادة مليار ونصف مليار من البشر .

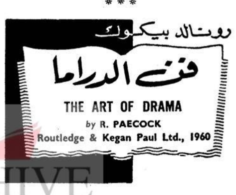
واذن فيا ايها الرفاق ، لا تدفعوا الاتاوة لاوربا بانشاء دول وانظمة ومؤسسات من وحيها . ان الانسانية تنتظر منا شيئا آخر غير تلك المحاكاة الكاريكاتيرية التى هى فى جملتها كـــريهة فاضحة .

ان كنا نريد ان نحول افريقيا الى اوربا جديدة فلنعهدبمصائر بلادنا الى اوربيين : انهم يستطيعون أن يصنعوا ذلك خيرا مما يستطيع أكفأ الاكفاء منا . اما اذا أردنا أن نستجيب لما تنتظره منا شعوبنا ، فلنبحث عنه فى غير أوربا ،

من اجل انفسنا ومن اجل أوربا ، ومن اجل الانسانية ، يجب ان نصنع انفسا جديدة ، وأن ننمى فكرا جديدا ، وأن ننشىء انسانا كريما .

الدكتور عثمان أمين

* * *



المسرحية شكل مركب من أشكال الفن . هذا هو الاصـــل الفكرى الذى يتخذه بيكوك نقطة بدء لبحث مشكلات الدراما انه يحلل هذه المشكلات بوضعها فى سياقها الطبيعى ، الا وهو سياق الفن بمختلف فروعه واشكاله . فالمسرحية ليست نصا ادبيا سواء كان شعرا أو نثرا فحسب ، ولكنه نص أدبى منطوق بأفواه ممثليه ، متحرك بطريقة تعبيرية فى شكل اشارات وحركات وتجميعات يقودها مخرج ، معكوس على خلفية يختلط فيهـــا اللون بالموسيقى بالاضاءة ، مصبوب فى ديكور ومعدات مسرحية تجعل من الحـــدث الدرامى كيانا نابضا بالحياة . وهكذا يتميز كتاب بيكوك « فن الدراما » بنظرة شاملة متعددة الجوانب .

فاذا كان ريموند ويليامز يدافع فى كتابه « المسرحية من ابسن الى اليوت » عن كون المسرحية أدبا فى الاساس ، لها ما للادب من مقومات وموحيات ، وعن أن النص الادبى المسرحى يجب أن يكون هو المهيمن الاول والاخير فى آداء التمثيلية على خشبة المسرح ، بحيث يجب أن يتصرف المخرج والممثل على هدى النص المكتوب، فاننا نرى أن بيكوك يعتبر أن المسرحية هى جماع فنى لمساهمات شتى ، منها الشعر والموسيقى والتصـــوير والتمثيل والاخراج وتصميم المناظر والاضاءة . انها شكل مركب من أشكال الفن .

وانطلاقا من هذا المفهوم ، يخصص بيكوك شطرا كبيرا من كتابه لبحث مشكلات الفن على وجه الاجمال . فهو يعرض لمسألة الصور الفنية والتمثيل representation ، ثم لعلاقة الصور بالاحساس ، ثم لارتباط هذه الصور بالتجربة الانسانية المعاشة بوصفها الاساس الذى يستقى الفنان منه موضوعاته ، ثم لعلاقة الصور بالكلمات ، وارتباط الموسيـــقى بالشعر ، بما فى ذلك التأثير الموسيقى المنبعث عن الصور السمعية فى الشعر والاسلوب الرمزى فى المعالجة الادبية .

فالصورة التمثيلية عند بيكوك أنواع متباينة تختلف باختلاف علاقتها بالاصل ، أو بالحقيقة الخارجية . فهناك صورة ترتبط بالاصل بعلاقة الشبه المتقن والتقليد الذى يبلغ حد الكمال . انها صورة تحليلية علميـــة فى نظر بيكوك .. أو صورة طبق الاصل ، يستطيع الانسان أن يستوعبها بطريقة ادراكية ذهنية . وهناك صورة لا تشبه الحقيقة الخارجية فى تفصيلاتها ، وان تكن دالة عليها فى اجمالها ، وهى صورة يفهمها المرء بطريقة تصورية ، ثم هناك صورة ثالثة تفقد معناها الطبيعى ، وتتحول الى وسيط للتعبير الرمزى الايجابى . وفى كل الاحوال ، لا يمكن للصورة الا أن تكون تمثيلية تعبيرية فى آن واحد . انها تمثيلية لانهـــا تقدم لنا الواقع الخارجى مصبوبا فى شكل فنى ، وهى تعبيرية لانها تقـــدم لنا من خلال ذاتية الفنـــان المحكوم باعتبارات فكرية واخلاقية لا يملك لها دفعا . ومن ثم ، فالتمثيل والتعبير يختلطان فى الصورة الفنية بعضهما مع بعض ، ولا سبيل الى الفصل بينهما .

ويقـــود الحديث عن التمثيـــــل فى الفن الى الحديث عن « الواقعيـــة » ، فالفن التمثيـــلى يجب أن يكون الى حد ما « واقعيا » . ويبحث المؤلف الواقعية فى سياقهـــا التاريخى باعتبارها مدرسة ظهرت حوالى عام ١٨٣٠ بعد أن سئم عدد من الكتاب والفنانين افراطات الرومانسية ، فانثنوا يصورون ما هو « واقعى » ، معارضين بذلك مفاهيم الرومانسية القائمة على الخيال والاحلام والقصص الخرافية والعاطفة الفردية وجميع أشكال التفكير الغيبى .. وقد كان لا بد لهذه الواقعية أن « تمثل » واقعا كريهـــا . ولكن المؤلف يحذر من الخلط بين الاسلوب التمثيلى وبين الفن الردىء ، أو الفن الذى يخاطب الذوق الشعبى . فهذا النوع الاخير يعتمد على خلق علاقة وثيقة الشبه بالاصل . ولكن هذه الناحية ليست هى بالذات التى تثير ضيق أصحاب الذوق المجرب ، اذ أن هناك ضروبا عديدة من الادب تتميز بالولاء المطلق للحقيقة الخارجية . ولكن ما يأنف منه أصحاب هذا الذوق ، هو الكسل البـــادى فى محاولات الفنان ادراك ما أمامه من واقع ، أو فى المعالجة الفجة فى مجال تنفيذ الفكرة أو الموضوع .

وفى حقـــل التعبير الادبى ، يعتمد التمثيل على حقيقة كون المتلقى متمتعا بمعرفة سابقة لطبيعة الاشياء ، وبالتجربة ذات الفروع المختلفة فى ميدان الادراك الانسانى . ومن ثم يلجأ الكاتب الى انشاء صور تتميز بالتعميم أو التجريد ، هـــذه الصور التى تتخذ فى ذهن المتلقى ــ طبقا لتجاربه ونشاطه الفكرية السابقة ــ طابعـــا محـــددا يسمح له بفهم معين دون غيره ، ويؤدى به الى ادراك الصورة المتميزة الواضحـــة التى قصد اليهـــا الكاتب . ان المؤلف يرى أن الرابطة بين الاخذ والعطاء هذه ، بين التعميم والتجريد فى استخدام الصـــور الفنية ، هى من أهم سمات الفن الادبى .

وفى مجال التعبيـــر الدرامى ، تتحول المناظر والممثلين ـــ بالرغم من واقعيتها ــ الى تكوين متكامل من الصور التىتتجسد فيها رؤيا الفنان . والصور جميعها فى هذا الصدد تخضـــع لقانون العلاقة الوظيفية أو الارتباط المنهجى بالهدف الغالب المهيمن ، سواء كان فكرة أو أى نوع من انواع الانطبـــــاع أو الانفعال .

وينظر المؤلف الى الموسيقى بوصفها نظاما متسقا من الصور السمعية والايقاعية التى تخاطب الخيـــال من خلال الحواس السمعيـــة والحركية ، وذلك بمعزل عن أى ضروب أخرى من التجربة الحسية ، وبخاصـــة البصرية ، لان الموسيقى لا تعرف شيئا عن عالم الاشياء المرئية . وهذا التكوين من الصـــــور يشتمل على أنغام وتآلفات وايقاعات مبنية فى اطار قوالب تلعب فيها المفارقة الديناميكية دورا هائلا . أما الكلمات فهى بدورها تستثير فى ذهن المتلقى صورا سمعية أو ربمـــا كانت صـــورا بصرية فى بعض الاحيان ، حسب استخدام الكاتب للكلمـــات .

وبعد تقديم هـــذه النظرة المتـــكاملة عن الصـــور التمثيلية التعبيرية ، يبدأ المؤلف فى تعريف الفن ، بوصفه تجربة يعـــاد

تصويرها فى شكل فكرة ، او تكوين شامل من الصور ، أو صور من خلال اللغة بحيث يكون ذلك كله اداة تستخدم فى عملية اعادة التصوير ذاتها . ولا يتاتى اعادة تصوير هذه التجربة الا عن طريق « الفكر » ، فيد النحات لا تستطيع أن تخلق من الحجر تمثالا ، الا لو سيرتها ارادة أو فكرة متعطشة العاطفة .

ويصر المؤلف على ان علاقة التجربة الانسانية بالعمل الفنى هى علاقة عطاء وتغذية مباشرة . ولذلك فالعمل الفنى الذى يخلقه الفنان انما يرتبط بوثاق متين مع « الحياة » أو « التجربة » ، وان مغزاه يعتمد بشكل من الاشكال على قوة هذا الوثاق . غير أن المؤلف يؤكد ان العمل الفنى هو مع ذلك شيء مختلف عن التجربة الانسانية التى استقى منها ، وانه يبلغ مرتبة أرقى وابعد مما هو فيزيقى أو عضوى .

واذا كان العمل الفنى يعتمد فى وجوده على التجربة المباشرة ، فان المتلقى يجب أن يتزود بتجربة زاخرة حتى يستطيع أن يفهم ويستمتع بالعمل الفنى . ان استجابة المتلقى المكتملة انما تتحقق عن طريق جهد جهيد يبذل فى اتجاه ترقية الملكات الفكرية والحضارية والثقافية فى تطور موصول الحلقات .

ثم يتطرق المؤلف الى تحديد ملامح العلاقة بين الموسيقى والشعر ، فيتعرض لنشاة الشعر فى الدراما الاغريقية ، الذى كان كثيرا ما تصاحبه الموسيقى والرقص ، كما يؤكد ان هناك بعض الخواص التى يمكنها أن تدنو بقطعة من الشعر دنوا كبيرا من الموسيقى . فالايقاع والقافية والسمات السمعية على اختلافها مكفولة فى الشعر • وينكر المؤلف ان الموسيقى تكمن فى اللغة ، ويقول ان الموسيقى انما تتحقق من خلال الصوت عندما توفر اللغة بعض الاشتراطات التى يمارس الصوت من خلالها فعاليته • وهكذا فان موسيقى الشعر لا تعتمد على اللغة ، وانما على الصوت النابع عن اللغة . كذلك تستند بعض انواع الشعر فى خاصيتها الموسيقية الى الاستعارة والرمز فى تشكيل الصور الفنية . وبالاضافة الى ذلك فان موضوع الشعر ذاته ، أو التيار الفكرى الذى يجرى فيه قد يكون عاملا على طبعه بطابع موسيقى متميز .

وينتقل المؤلف الى الحديث عن الدراما فيقرر انها بناء متشابك ملىء بالصور التى تخاطب العين والاذن والعقل ، حيث تذكر عناصر التمثيل والتعبير معا . ان الدراما توحد بين الصور المرئية فيما يتعلق بالمناظر والاشخاص ، كما انها تستخدم الكلمات فى الحوار مع ما فيه من استخدامات عديدة للحديث . كذلك فهى قد تعبر عن الانفعالات والصراعات الذاتية . انها تنبعث عن التجربة وتعكسها . انها فرع من فروع الفن يتاكد فيه الارتباط الوثيق بين ماهو تمثيلى وما هو تعبيرى ، شانها شان الفنون الاخرى على اختلافها .

ولكن اى شيء هى الدراما ؟ أو بمعنى أصح ما هى مقوماتها الاساسية ؟ هل هى « الحدث » و « الصراع » مثلا ؟ يقول المؤلف أن هذا ليس كافيا . فقد يقدم هذان احساسا دراميا ما ، ولكن الخاصية الدرامية لأى لحظة من لحظات الموقف فى التمثيلية انما تتحدد مباشرة عن طريق المعانى المتضمنة فى الفكرة ذاتها . ان المعنى هو الذى يؤدى الى استحداث التاثير الذى يمكن أن ندعوه تاثيرا « مسرحيا » .

ثم يؤكد المؤلف على الجانب التعبيرى أو الحركى من قبل الممثل على خشبة المسرح . وهو يقول انه حتى اذا سلمنا جدلا بأن المخرج ومصمم المناظر والاضاءة وغيرهم لا يحتلون الا مركزا ثانويا فى مجال اخراج التمثيلية الى حيز الوجود ، فاننا لا زلنا نواجه بوحدة لا تتجزأ بين الحوار والتمثيل ، الامر الذى يضع الدراما فى مكان ما بين الادب وفنون المحاكاة الصامتة والرقص . فليست الكلمات وحدها هى التى تثير فينا احساسا انفعاليا معينا ، ولكنها الكلمات المصحوبة باشارات وحركات هى التى تتغلغل الى اعماق وجداننا وتنقل الينا شرارة حية من فكر الفنان . ويصل المؤلف الى ان السمات الاساسية للشكل والاشخاص والمواقف والحدث والازمة والحوار ، انما تتكيف جميعا فى اطار التكوين المتكامل من الصور الذى ينشا عن الحديث والحركة متلازمين متصلين .

ثم ينتقل المؤلف الى الحديث عن الممثل فيصفه بانه الانسان القدير القادر على أن يحقق فى نطقه للكلمات وفى تمثيله كل الصور التى يوحى بها الكاتب المسرحى فى عمله الفنى . وازاء هذا لا يملك المتلقى الا أن يحس ان الممثل قد اخضع نفسه تماما للمعنى الذى اراد الكاتب المسرحى أن ينقله ، وان الكاتب المسرحى بدوره قد نجح فى ان يخلق الدور الذى يجعل من عمل الممثل نتاجا فنيا جيدا . اما الديكور والمعدات المسرحية على اختلافها ، فانها كذلك تعتبر بناء متكاملا من الصور التعبيرية والتمثيلية فى آن واحد ، يستطيع أن يجعل من الجوانب الانفعالية فى التمثيلية قوة تعبيرية متجسدة . كذلك فالملابس تسهم بالفعل فى نقل المعنى التعبيرى للتمثيلية ، كما انها يمكن أن تتحول الى وسائط للتعبير الرمزى المطلق ، فتقوم بذلك بوظيفة جديدة كما فى تمثيليات ييتس وكوكتو .

ويؤكد المؤلف ضرورة أن تقوم الدراما على أساس وثيق من عرض وتقييم الطبيعة البشرية . فمادة الكاتب المسرحى هى الناس والمواقف الانسانية والعلاقات الحية . ان على الدراما ان تصور علاقة الجماعة ـ لا الفرد كما فى حالة الشعر الغنائى مثلا ـ بالاله ، او بفكرة معينة او مثل اعلى . وفى هذا الصدد يتعرض المؤلف للتجديدات التى استحدثتها الثقافة السيكلوجية الجديدة فى القرن العشرين فيما يتعلق بالنظرة الى الشخصية ، وما استتبع ذلك من نتائج ذات خطورة فى ميدان الدراما ، التى لم تعد تشتق من الصراعات الاخلاقية او الاجتماعية ، بل من اعماق العاطفة والرغبة الدافقة ومجاهل اللاوعى .

ويتعرض المؤلف لما هو « تفصيلى » من جانب وما هو «كلى» من جانب آخر ، فى مجال الدراما ، فالاول يعطينا عنصرا تمثيليا فى عنفوان قوته ، يستمد مادته من الحوار الذى يترى لحظة بعد اخرى ، مما يدنو بنا من ادراك المشاعر الكامنة فى المواقف الانسانية المتباينة . اما الثانى فيمدنا باحساس بالشمول ناشىء عن تجميع للدوافع التى تتوحد تدريجيا فى وجداننا كلما تقدمت التمثيلية فى معناها واحداثها ، حتى اذا انسدل الستار احسسنا بالعامل الحاسم الذى كان يحرك المعانى التى انصبت فى شخصيات تتحرك فى كل واحد متكامل .

ويدرس المؤلف بعد ذلك تعبير « ما هو شعرى » ، فيقول ان هذا التعبير قد ارتبط بالشعر عموما او بفن انشاء القصائد ، الى حد اننا اذا استمعنا الى تعبير « الدراما الشعرية » انصرفت اذهاننا الى المسرحية المنظومة ، ولم نتصور مطلقا ان الخاصية الشعرية قد توجد فى الاعمال الادبية النثرية . ويقول المؤلف ان هذا خطا ، يسير فى خط متواز مع خطا آخر يقول ان الدراما الواقعية لا شان لها بالخيال ، وانما هى تستمد مادتها من واقع صلب قائم على الحقائق . الا انه قد يكون للدراما الواقعية فى راى المؤلف قيمها الجمالية ، كما انه قد يكون للمسرحية النثرية خصائصها الشعرية ، وفى هذا المجال يبحث فن كوكتو الذى ارتقى الى مرتبة « الشعر » .

وهنا يصل المؤلف الى مفهوم جامع مؤداه أن الدراما هى رمز للحياة ، منظور ومحسوس فى عملية واحدة متماسكة من الرؤية والحدس . فحقيقة العالم الخارجى انما تذوب وتندغم بحقيقة وجدان المؤلف ، فتصبح النتيجة فنا . ان الدراما التى تستحدث مثل هذا التأييد هى الفن ذاته ، كما ان هذه التأثيرات هى نتاج شرعى ـ فى شكل درامى ـ لنفس القوة الاساسية التى تنتج « الصورة الشعرية » فى مجال البناء الكلامى للشعر .

ان الدراما ليست هى « العالم » والا اصبحت نسخة من الحقيقة الخارجة لا غناء فيها ولا فن ، عاجزة عن الارتقاء الى مرتبة الشعر . كذلك فالدراما ليست « عالم الفنان » ، والا اصبحت بمثابة حلم يديره خيال مريض لا يخاطب العقول

الصحيحة . ولكن الدراما هى العالم الخارجى وقد انصب فى ذاتية الفنان ، متخذا بذلك سمة تعبيرية جديدة لم تكن فيه

ويخلص المؤلف الى أن الدراما انما تقوم على ثلاثة مقومات هى الصور التمثيلية ، والصور التعبيرية واللغة ، التى لها بدورها علاقات متشابكة بالصور والمعانى الادراكية . ان العلاقة المتبادلة والتاثير المشترك بين هذه المقومات الثلاث انما يؤكد ان الدراما ليست هى « الحدث » او « المسرح » فقط ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر ، ان الخاصية الشعرية التمثيلية ما لا تتعلق من قريب او بعيد بالنص اللغوى لهذه التمثيلية . ان الدراما هى جماع ذلك كله . انها تعكس الحياة ذاتها عن طريق خلق الصورة والتعبير اللغوى فى وقت واحد وفى تاثير متبادل . اننا حين ننفعل بالدراما ، انما نستشعر احساسا بمواقف جديدة متكاملة تغذيها أشكال من الفن متباينة .

الدكتور فايز اسكندر

* * *

فنسنت بكلي
الشعر والأخلاق
POETRY AND MORALITY
by VINCENT BUCKLEY
Chatto and Windus, London

لا يعالج الأستاذ فنست بكلى مؤلف هذا الكتاب ، وهو من رجال جامعة كامبردج ، العلاقة بين الشعر والأخلاق من الناحية الفلسفية المجردة ، وانما من خلال دراسته لأعمال ثلاثة من كبار النقاد المحدثين هم مايثو ارنون ابو النقد الحديث ، وت ٠س ٠ اليوت و ف ٠ ر ٠ ليفز ٠

وكان بكلى حين يتحدث فى اوساط اساتذة الأدب بجامعة كامبردج عن نيته فى تاليف كتاب عن الشعر والأخلاق ، يجد بعضهم لا يميل على الاطلاق لأن يعترف بوجود علاقة بين الكلمتين ، بل ان هذا البعض كان يسخر منه ويقترح عليه تسمية الكتاب « الشعر وفساد الأخلاق » !! واما الفريق الآخر ممن لهم اهتمام حقيقى بالأدب الى جانب اهتمامهم بفروع البحث الأخرى فقد وجدوا ان المشكلة تحيرهم ، فبعضهم يعتبر الشعر شيئا مختلفا تمام الاختلاف عن الاخلاق ، كاختلاف الشرق عن الغرب لا يمكن لهما ان يلتقيا ، والبعض الآخر يعتقد انه من الممكن اكتشاف علاقة بينهما عن طريق استخدام منهج فلسفى تحليلى ٠ ومن جماع هذه الآراء خرج بكلى بنتيجة هامة هى انه هناك مشكلة تستحق البحث ، هى مشكلة العلاقة بين الشعر والأخلاق ٠ ولكى نرى الى اى مدى تختلف الآراء وتتناقض حول هذه المشكلة يجب ان نستعرض الاتجاهين الرئيسيين بشكل نظرى اولا :

الاتجاه الاول : وهوالراى القائل بان لاصلة اوعلاقة تربطالشعر بالأخلاق ، وحجج هذا الراى هى كما يلى :

١ ـ ان الشعر صناعة ليس لها علاقة بالقيم الأخلاقية شانه شان اى صناعة اخرى ٠

٢ ـ ان الشعر والأخلاق نوعان من نشاط الانسان ينفصل الواحد منهما عن الآخر ، ويكتسب اهميته باستقلاله الذاتى ٠

٣ ـ ان الشعر يعبر عن الحياة على مستوى سابق على الأخلاق (١) (انظر مدرسة السريالية)

٤ ـ ان الشعر يعبر عن الحياة على مستوى صوفى او على مستوى مابعد الأخلاق (٢)

٥ ـ انه قد توجد بعض العلاقة بينهما ، ولكنها علاقة عرضية لا تعنى النقد فى شىء (راى الأغلبية العظمى من النقاد الأكاديميين) ٠

والاتجاه الثانى : هو الراى القائل بان هناك علاقة وثيقة بين الشعر والأخلاق ، وهذا الاتجاه ينقسم الى مجموعتين ٠

(ا) من ناحية الأثر الناجم عن الشعر :

١ ـ ان الشعر له وظيفة اتجاهية مباشرة ٠

٢ ـ ان وظيفة الشعر هى أن يريح القارىء نفسيا ويوسع من دائرة موقفه الأخلاقى عن طريق الحث المباشر على اعتناق عواطف اخلاقية معينة ٠

(ب) من ناحية ما « يتحقق » بالفعل فى الشعر :

٣ ـ ان الشعر اخلاقى بالضرورة فى اتصاله بالحقيقة ، وانه « يجسم » رؤيا اخلاقية ، ودراسة ذلك هو الاختصاص الشرعى للناقد الأدبى ، وليس مايحدثه الشعر من أثر ٠

٤ ـ ان الشعر يختص بالحقيقة الأخلاقية بوصفها انعكاسا لأبعاد اكثر اهمية وهى الأبعاد الدينية والميتافيزيقية ٠

وجميع هذه الآراء من الممكن مناقشتها واثبات صحتها او بطلانها ، ولكن هذا سيدخل بنا فى مجال النقاش الفلسفى الذى لا يرتكن الى امثلة بعينها من التاريخ الأدبى مما لا يتعرض له « بكلى » ، وانما هذه الآراء السابقة تعطينا فكرة واضحة عن طبيعة تناقض الآراء حول هذه المشكلة ٠

ولا يحاول المؤلف ان يعطى رايا نهائيا فى المشكلة اذ يقول انه من العبث ان نحاول الاجابة على السؤال التالى :

« الى اى مدى تتحدد جودة القصيدة او سوؤها بجودة مقاييسها الاخلاقية او سوئها ، اذا كانت تحتوى على مثل هذه المقاييس على الاطلاق ؟ »وهى محاولة عابثة لان هذا السؤال ليس هو السؤال الوحيد الحيوى الذى يمكن ان يخطر ببالنا ازاء قراءتنا لاحد الأعمال الفنية ، وانما يمكن ان نسال انفسنا اسئلة كثيرة تتعلق بالعمل الفنى بوصفه فنا ولا نستطيع ان نحدد الاجابة عليها الا من خلال دراسة الأعمال الفنية الكبيرة ٠ ولهذا السبب لا يختار المؤلف ان يدرس الشعر دراسة نصية مباشرة وانما يدرس نقد الشعر وان هذا النوع من الدراسة هو ـ بشكل غير مباشر ـ دراسة للشعر نفسه ٠ وهو لا يختار الدراسة النصية لعدة اسباب اهمها انه يبدو مستحيلا ان نعرف الشعر نفسه تعريفا محددا يمكن ان نحدد به مكانه من الأخلاق ، فالتعريف الوحيد الذى نستطيع القيام به هو تعريف « الشكل » الشعرى ٠ وحتى « الأخلاق » نفسها لا يمكن تعريفها بسهولة كبيرة ، فمعنى « الأخلاق » الذى نحتاجه فى دراستنا للشعر ليس معنى قاصرا على معيار خاص بالشعر وحده ، ولكنه معنى واسع يشتمل على المقاييس التى تتعلق بمظاهر السلوك من جانب ، ومعرفة الخير والشر والتفرقة بينهما اوالانحياز الى ايهما من جانب آخر ٠

ومما يلزم التنويه به ان النقاد الثلاثة الذين يتعرض لهم الكتاب ، لا يحاولون فى كتاباتهم ان يضعوا تعريفا محددا للأخلاق ونسبتها الى الشعر وانما يظهر اهتمامهم بالجانب الأخلاقى فى الشعر عندما يدرسون النماذج الشعرية العظيمة او النماذج التى تحتوى على رؤيا فنية غريبة تبرز العلاقة بين الشعر والأخلاق بشكل مباشر ٠ وهنا نستطيع ان ندرك ان السؤال الذى يعترضنا فى دراستنا للأعمال الشعرية هو : « الى اى مدى يمكن للشعر العظيم ان يكون اخلاقيا بدرجة عظيمة ؟ والى اى مدى يكون اهتمام الشاعر بمادته الفنية

(١) *pre-moral*

(٢) *post-moral*

اهتماما بالقيم الأخلاقية التى تحتوى عليها هذه المادة ؟ » وهذا مايحاول المؤلف ان يتعرض له فى دراسته لأعمال النقاد الثلاثة الكبار وتحليله لها ، فهو لا يتناول نظرياتهم النقدية بعامة وانما ذلك الجانب منها الذى يعنيه وهوالذى يتعلق بمشكلة الشعر والأخلاق • وهو يقول انه يدرس اعمال هؤلاء الثلاثة بالذات لأنهم يشتركون فى سمات عامة يلخصها فيما يلى :

– انهم جميعا أخلاقيون بشكل أو بآخر •

– انهم جميعا لا يهتمون بالنظريات التى تتحدث عن طبيعة الشعر بشكل عام •

– رغم أن لكل منهم مفهومه الخاص عن الجانب الاخلاقى للشعر ، الا ان كلا منهم يعطى عناية خاصة لكلمة « اخلاق »•

– جميعهم يعتقدون بأن القيم الأخلاقية فى العمل الفنى تتمشى مع القيم الفنية ولا يحاولون ، بأى حال ان يجعلوا القيم الجمالية بديلا للحياة •

– كل من النقاد الثلاثة مشغول بنفس المشكلات فى مجالى الأدب والمجتمع •

– كلما قرانا أعمالهم اكتشفنا انهم على وعى تام بانهم جزء من تراث كبير يحاولون قدر طاقتهم ان يلقوا الضوء عليه بوصفهم جزءا منه •

وهذا لا يعنى انهم متفقون فى الراى بل بالعكس ، فالاختلافات بينهم كبيرة وكثيرة •

ويعتذر المؤلف عن ابداء رايه فى المشكلة فهو يعتبر ان ابداء الراى تبسيط للمشكلة وتسطيح لها اكثر من اللازم ، ولكنه مع ذلك يحذرنا من ان نجعل القضية قضية صراع بين الشعر التعليمى ، وفكرة الفن للفن ، اذ انه ليس هناك شىء اسمه شعر لا يلتزم بشىء ما ، كما ان الشعر التعليمى بعامة عاجز عن التاثير فى الناس • ولكننا نستطيع ان نشتم راى المؤلف عندما يقول ان من يعتقدون ان الشعر له هدف اخلاقى خارج نطاقه ، يطلبون من الفن اكثر مما نستطيع تحقيقه ، ومن هنا تظهر النظريات النقدية التى يعتبر فيها الشعر « بديلا » لشىء آخر او حتى لكل شىء آخر • فمن الغباء ان نسال الشعر والفنون بعامة ان تعزى الانسان وتريحه نفسيا او « تنقذه » من مشكلاته ، ومثل هذه الآراء تجنح بنا الى التضليل او خيبة الأمل او الى الاثنين معا ، والذين يهتمون بالادب اهتماما حقيقيا يستطيعون ان يوفروا على انفسهم الكثير من خيبة الأمل اذا كانت نظرتهم الى الفن نظرة واقعية ويستشهد « بكلى » بالحوار التالى الذى أورده احد المؤلفين ، وبين بروميثوس والمغنى اورفيوس ، فعندما سال بروميثوس عن معنى اغنية اورفيوس ، اجابه الاخير بقوله : « اسمعها مرة اخرى » فقال بروميثوس : « ولكن هل هذه الأغنية تحض البشر على ممارسة الفضيلة ؟ » فاجاب اورفيوس : « كلا وانما هى تحفظ لهم الحرية فى ان يفعلوا الخير او الشر » فقال بروميثوس : « اذن فهى اغنية اخلاقية » فاجابه : « كلا •• ولكن اذا اردت وعظا فالمعابد مفتوحة !! »

وفى السطور التالية ساحاول ان اعرض فى شىء من التفصيل للباب الذى يتعرض فيه « فنست بكلى » لرائد النقد الانجليزى الحديث ماثيو آنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨) • يرى بكلى ان آرنولد صعب التفسير لأنه من العسير معالجته بشكل « موضوعى » ، اذ انه من اكثر كتاب العصر الفكتورى تارجحا ، ورغم ذلك فان موقفه الاساسى موقف بسيط فى جوهره ، وهو ان الشعر عمل دينى • « فارنولد » يتطلب من الشعر ان يعلمنا ويعزينا ويبث فى نفوسنا القيم الاخلاقية بنفس الشكل الذى كان كثير من معاصريه يتوقعونه من الدين • اما «ماذا » يعلم الشعر ، ((وكيف)) يعلم ، فان آرنولد لا يعطينا اجابة محددة فى هذا الصدد • والسبب فى ان آرنولد يطلب من الشعر ان يؤدى مهمة الدين نابع من كونه ابنا مخلصا للعصر الفكتورى الذى كان تسيطر عليه فكرة الدين دون ان تتغلغل الى نفوس ابنائه •

فقد كان الاهتمام الأكبر لأبناء العصر الفكتورى ينصب على الاخلاص للدين بوصفه قمة الاحساس الأخلاقى ولم يكن يعنيهم كثيرا روح الدين المسيحى نفسه والرؤيا الصوفية فيه • ولذلك فاننا اذا قلنا ان الشعر عند آرنولد عمل دينى ، يجب ان نخصص القول اكثر من ذلك •

يقول آرنولد فى الفقرة الأولى من مقاله الشهير « دراسة الشعر » :

« ينتظر الشعر مستقبل عظيم ، لأنه فى ذلك الشعر الجدير بتأدية واجباته السامية ، سيجد جنسنا البشرى الامن والطمأنينة كلما أوغل الزمن فى التقدم • فليس هناك عقيدة لم تهتز بعد ، ولا ايمان مسلم بصحته لم يتطرق اليه الشك ، ولا تقاليد متوارثة لا يتهددها الانهيار • لقد جمد ديننا نفسه عند الحقيقة المجردة فخذلته هذه الحقيقة •

أما بالنسبة للشعر **فالفكرة** (١) هى كل شىء • وماعدا ذلك فهو وهم ، وهم سماوى •• ان أقوى جزء فى ديننا الآن هو مايتضمنه من شعر » •

و « الواجبات السامية » التى تنتظر الشعر والذى هو جدير بتاديتها هى ان يكون بديلا للدين ، او على الأقل لما يمكن ان يؤديه الدين من وظيفة عاطفية • ولا يجد آرنولد صعوبة فى تحقيق ذلك فالشعر والدين يشتركان بالفعل فى الكثير من الأشياء • ولقد كانت هذه الفكرة محل نقد وتحليل كثير فمثلا يقول اليوت عن كتابات آرنولد فى المسيحية :

« ان هذه الكتابات سلبية بدرجة مملة ، وسلبيتها من نوع خاص ، فهى تهدف الى اثبات أن عاطفة المسيحية يمكن ، بل ويجب ، الحفاظ عليها ، بدون الايمان • ومن هذا الراى يمكن لرجلين مختلفين أن يستخلصا نتيجتين مختلفتين :

١ – أن الدين هو الأخلاق •

٢ – أن الدين هو الفن • فهدف حملة آرنولد الدينية هو أن يفصل الدين عن الفكرة » •

ولكن هذا النقد فى راى « بكلى » ليس دقيقا بدرجة كبيرة ، اذ ان آرنولد لا يهتم بمجرد الحفاظ على « عاطفة » المسيحية دون الايمان ، وانما يبدو انه يريد ايضا ان يعيد تعريف الدين فلا يصبح « الرباط بين الله والانسان ، يعبر عنه بالضرورة من خلال الطقوس الدينية ، وانما يصبح حالة نفسية – عاطفة •

فالدين عند آرنولد ليس سوى عاطفة ومايطلبه آرنولد من الدين يطلبه من الشعر ، وهى مطالب لها علاقة وثيقة بما يتوقع ان يجده فى الشعر بوصفه قوة اخلاقية •

والقضية التى يروج لها آرنولد وخاصة فى مقال « دراسة الشعر » هى ان الشعر ياتلف العواطف الدينية والأخلاقية والجمالية ويكون منها كلا واحدا ، فلا يدمر احدها الآخر او يظهر على حساب العواطف الأخرى بل تنمو جميعا جنبا الى جنب • ومن الواضح ان آرنولد يؤمن بانه يحرر كلا من الدين والاخلاق من الشوائب وفى نفس الوقت يحافظ على التراث الرئيسى للشعر الغربى • وقد نظن انه من المزعج ان يضع آرنولد ثقته كلها فى « العاطفة » فى الشعر والدين والأخلاق على السواء ، ولكننا يجب ان نضع فى اعتبارنا ان مايريد ان يحتفظ به من الدين هو العاطفة الدينية ، اى الدين بدون قواعد محددة او نظرية فكرية خاصة او اى نظام خاص ، بل يعتقد أن مثل هذا النظام ينتج عن اثر الشعر فى السمو بالبشر ، وبهذا المفهوم يصبح الشعر هو المظهر الروحى فى « دين » آرنولد ، فهو يقول :

« شيئا فشيئا سيكتشف البشر أننا يجب أن نرجع الى الشعر ليفسر لنا الحياة ، ويريحنا ويشد أزرنا » (٣)

---

(١) يعنى آرنولد بكلمة « الفكرة » هنا القيم الأخلاقية •

(٢) آرنولد وبيتر – مقالات مختارة ص ٣٩٦ •

(٣) دراسة الشعر – مقالات فى النقد •• الكتاب الثانى ص ٢

ولكى نلم جيدا بطبيعة الوظيفة التى يتوقع آرنولد من الشعر ان يؤديها ، يجب ان نعرف مفهومه من قيمة الشعر . وعنده ان الشعر هو « نقد للحياة » (١)

وهو يفصل هذا الراى فى مقاله عن موريس دى جـــــوران :

« قوة الشعر الكبرى هى قوة تفسيرية ، وأعنى بذلك ... معالجة الأشياء بشكل يوقظ فينـــا احساسا جديدا رائعا ووثيقا بالأشياء وعلاقتنا بها .. وعندما يستيقظ فينا هذا الاحســـاس بالنسبة للأشياء الخارجة عن ذواتنا نحس أننـــا نتصل اتصالا وثيقا بجوهر هذه الأشياء ، ونعرف سرها ، ونتوافق معها وهذا الاحساس يهـــدئنا ويريحنا مما ليس فى مقدور أى احساس آخر أن يفعله » (٢)

فالشعر اذن تفسير للحياة ولكنه ليس تفسيرا فلسفيا او تحليلا للحياة وانمـــا نوع من المعرفة عن طـــريق التعاطف لا التعقل • انه الاحساس والفكر معا• وبهذا المعنى يتضح لدينا ان آرنولد يعتقـــد بان كل شعر عظيم هو اخـــلاقى مهما كان موضوعه ، وهو يكتسب هذه الاخلاقية من طريقة « اتصاله » بهذا الموضوع وما يتبع ذلك من تطهير لنفس القارىء ، فلا يكون الشعر العظيم اخلاقيا بتقريره او شرحه للحقيقة وانما باتصاله بالحقيقة • واذن فالصفة الأولى للشعر العـــظيم هو الاخـــلاص للتجربة ، وهذا اول شىء يضمن لنا سلامة المضـــمون الأخلاقى به سواء اكان يعالج موضوعا (مثل الطبيعة وايقاعها) يبـــدو انه لا علاقة له بالاعتبارات الأخلاقية ، ام لا •

وبهذا يعطينا الى جانب الاحساس بوجود الأشياء ذاتها ، احساسا بعلاقتها بحياة الانسان ووجودها فى ابعاد تكسبها اهمية اكبر من اهميتها الحسية •

وتاكيد آرنولد لاهمية شعر الطبيعة له مغزاه فهو يصر على ان الشعر العظيم يكتسب تاثيره من نوع مختلف من الاتصال بالحقيقة ـ الحقيقة « الاخلاقية » اكثر منها الحقيقة الطبيعية (٣) فهو يقول :

« الشـــعر يفسر العـــالم الطبيعى ، ويفسر العـــالم الاخلاقى » (٤)

وهو يعلق الأهمية الكبرى على الجانب الثانى •

سمير سرحان

الدكتورة كارولين سبيرجون

الصور الشعرية عند شكسبير ودلالاتها

SHAKESPEARE'S IMAGERY,

and what it tells us

by Dr. CAROLINE F. E, SPURGEON

يتعرض هذا الكتاب (٥) لموضوع من اخطر الموضوعات الادبية الحديثة ، وهو صلة الفنان بما يخلق ، وهو ليس هنا الموضوع النظرى الذى يعالج من وجهة النظر النقدية او الفلسفية ، اوالنفسية ، وانما يمثل عمادا بنت عليه المؤلفة دراستها للصور الشعرية عند شكسبير • فقد حير النقاد الى عصرنا هذا عدم وجود حقائق تاريخية عن حياة شيكسبير اوشخصيته او صلاته ، او قلتها قلة تقترب من العدم ، كما حير القراء ومتذوقى الادب ذلك التنوع الذى يسم كل ماخلق شيكسبير وذلك الشمول وتلك الاحاطة اللذان يحسهما كل قارىء لمسرحه او لقصائده المستقلة ، واختلفت مناهج البحث فى ذلك العالم العـــريض الذى خلقه شاعر الانجليزية الأكبر ، ولكن بحثا واحدا منها ـ على كثرتها ـ لم يوفق فى الوصول الى جوهر ذلك العقل الجبار الذى خلق ذلك العالم الحافل بشتى صور الانسان وانفعالاته على تضاربها وتباينها . والذى لايقنع من البشر بالظاهر الحسى الملموس وانما يغـــوص وراء الخفايا حتى يلمس أشد الجذور امعانا فى العمق • ولم يسبق باحث الى دراســـة المزاج النفسى الذى خلق هذه الأكوان على رحابتها واحس بهـــذه النزعات المتعـــددة على اختلافها الشديد •

وتخطو المؤلفة فى كتابها هـــذا خطوة جديدة جريئة فى هذا المجال ، وهو كيف يمكن للصور الفنية فى الشـــعر ان تلقـــى الضوء على :

١ ـ شخصية شكسبير ومزاجه النفسى وافكاره •

٢ ـ وعلى موضوعات مسرحياته وشخصياته •

واذا كان ولوجهـــا الى هـــذه الدراسة عن طريق الصـــور الشعرية يبدو مثيرا فهى تبرره بقولها « اومن ان هنـــاك امرا مطلق الصحة وهو ان مؤلفات اى كتاب يمكن ان تكشف لنا فى صدق عن شـــخصيته وعن مزاجه النفسى ولون افكاره سواء كان كاتبا مسرحيا او كاتبا روائيا ، وسواء كان يصف لنا افكار الاخرين او يسجل افكاره الشخصية •

اما اذا كان شاعرا ، فارى انه عن طريق الصور الفنية فى شعره بصفة اساسية ، ـ والى حد ما بطريقة لا شـــعورية ـ يقدم الينا الشاعر ذاته •

من المحتمل حقا ان يكون موضوعيا الى اقصى حد فى خلـــق اشخاصه المسرحية وفى تصوير نزعاتهم وافـــكارهم (ويصدق هذا على شيكسبير) ولكنه حينئذ يشبه شخصا لا يبدى تاثرا واضحا فى قسمات وجهه وعينيه اذا انتابه توتر شعورى ومع ذلك لا تسلم بعض عضلاته من الاختلاج او التصلب • ان الشاعر دون ان يدرى يميط اللثام عن اعمق مايهوى وما يبغض ويكشف عن ملاحظاته واهتماماته ، وارتباطات افكاره ، واتجاهاته الذهنية وعقائده ، من خلال الصور الفنيـــة ـ تلك الصور اللفظية التى يرسمها ليوضح شيئا مختلفا تماما فى حـــديث اشـــخاصه وافكارهم •

« ان الصـــور الفنية التى يســـتخدمها الشاعر بطـــريقة غـــريزية ـ والى حد بعيد لا شعورية ـ فى لحظة من لحظات الاحساس العميـــق المركز تكشف لنا عن تركيب ذهنه وتيارات افكاره والاشياء والحوادث التى يلاحظها ويتذكرها وربما ـ وهذه ذات دلالة ابلغ ـ تلك التى لا يلحظها ولا يتذكرها ايضا • وتدل تجربتى على ان هـــذا المنهج يمكن الاعتماد عليـــه فى الدراما باطمئنان اشد مما لو طبق فى الشعر الخالص • اذ ان الشاعر ينشد الصور الفنية واعيا بها محددا دورها فى قصيده ، بينما نجـــد فى الدراما ـ وخاصـــة فى المسرحيـــات التى تكتب فى حرارة الانفعـــال مثل دراما العصر الاليزابيثى ـ ان الصور الفنية تخرج من افواه الشخصيات اثناءانفعال الكاتب باحاسيسهم وعواطفهم ، كما تطوف بذهنه بطريقة طبيعية » •

وتمضى المؤلفة قائلة انه كلما كان العـــمل الفنى دسما وعلى درجة كبيرة من الاحكـــام ، ازدادت قيمة الصور وقدرتها عـــلى الايحاء وهكذا رات انها تستطيع ان تعتمـــد على الفحص المنهجى المنتظم للصور عند شيكسبير فجمعت كل صوره الفنية الشعرية ، وعكفت على تصنيفها ودراستها مدة تربى على ثمان سنوات .

(١) بمعنى تفسير للحياة *Interpratation of life*

(٢) مقالات أدبيـــة ونقدية (طبعة ايفريمان) ـ صفحات ٥١ ـ ٥٢ •

(٣) نسبة الى الطبيعة •

(٤) مقالات أدبية ونقدية ـ ص ٦٨ •

(٥) صدر هذا الكتاب القيم منذ قرابة ثلاثين سنة ، وقد أصـــدرت دار أكســـفور يونيفرسى برس منـــه طبعـــة رخصـــة *paper pach* طبعت في الولايات المتحدة سنة ١٩٦٠

ولكن اليس لنا ان نتساءل عن مفهوم الصورة الفنية الذى اقامت عليه بحثها !؟ تقول المؤلفة أنها تستعمل لفظة « صورة » هنا لأنها الكلمة الوحيدة بين يدينا التى يمكن ان تشمل جميع انواع التشبيه وكل أنواع الاستعارة (وهى فى الحقيقة تشبيه مركز) وتقترح ان نتزع عن اذهاننا الايحاء الذى تحمله الكلمة من انها تعنى الصورة البصرية فحسب ، فيجب ان نرى فيهـــا (فى حالة هذا البحث) كل صورة خيالية او تجربة خاصة وفدت الى الشاعر ليس عن طريق احدى حواسه فحسب، ولكن عن طريق ذهنه وعواطفه ايضا ، والتى يستخدمها فى شكل التشبيه او الاستعارة باوسع معانيهما ، بقصد التشبيه أيضا فى النهاية •

ويمكن لهذه الصورة ان تمتـد وتتغلغل فى جزء كبير من احدى المشاهد المسرحية مثلما نرى رمز الحديقـــة المهملـة التى لا يرعاها احد ، فى مسرحية ريتشـــارد الثانى • كما يمكن ان توحى بالصورة كلمة واحدة مثل « المهم النضج Ripeness is all (الملك لير) ويمكن ان تشبيها بسيطا مستقى من الحياة اليومية مثـل : سوف يصدقون مانقـــول مثلما تلعق القطة اللبن • (العاصفة) وقد يكون تشـــبيها دقيقا من صـــنع الخيال المرهف مثـل :

« يستطيع العاشـــق ان يسير على خيوط العنكبوت التى تهزها نسائم الصيف اللعـوب ، ولا يسقط • ما اخف زهـــوه وخيلاءه » (روميو وجوليت) وقـــد يكون التشبيه على صورة « تشخيص » Personifiction عريض ، مثلـــما نرى فى مسرحية « ترويلوس وكريســـيدا » الزمن وقد شبه بمضيف عصرى يرحب بضيوفه ويسبقهم الى غرفهم • كما يمكن ان تومض علينا الصورة فى فعـــل واحد : انجلاميس قد قتل النوم • (ماكبث) •

كذلك تعنى « الصورة الفنية » كل الوان الاستعارة • فاللادى ماكبث تحث زوجها « ان يطلق سهام شجاعته نحو الهدف » ، و « دنكان » بعد نوبات حمى الحياة يرقد فى سبات عميـــق ، ودنالبين يخشى « الخناجر التى تختفى تحت ابتسامات الرجال » وماكبث « يخوض فى الدم المسفوك» اويتخم معدته مع الأهوال » وهكذا ••

ولكن الدكتورة كارولين سبيرجون لا تناقش مفهوم الصورة فى نطاقها العريض مثلما يفعل جون كرو رانسوم مثلا ، او جون مدلتون مرى او سيســـل داى لويس او سواهم • وانمـــا تقول ان التشبيه ـ اى التشابه بين الأشياء المختلفة ـ يحمل فى طيـــاته سر الكون • ان البذور النابتة او الأوراق المتساقطة فى الخريف تعبيـــر آخر عن العمليات التى نشهدها حولنا فى حياة الانسان وموته ، وهذه الحقيقة ـ كما تقول ـ تثيرها وتهز اعماقهـــا باحساس بانها تواجه سرا غامضا كبيرا ، لو امكـــن فهمه ، لاستطاع ان يشرح لنا معنى الحياة والموت •

واذا عدنا الى المنهج الذى اتبعته المؤلفة وجدناها تحاول فى الفصول الثلاثة الأولى ان تثبت صحته مستعينة بمقارنات بين الصور الشعرية عند شكسبير ، ومثـــيلاتها عند بعض معاصريه مثل مارلو وفرانسيس باكون وتوماس ديكر وتشـــابمان وبن جونسون وماسنجر •• والحقيقة ان الفصلين الثانى والثالث يؤيـــدان وجهـــة نظرها اشـــد التاييد • فثمة اختـــلاف بين الصور الشعرية عند كل واحد من هؤلاء ، حتى ان كل واحـــد منهم يكاد يـــدور (فى صوره) فى نطاق معين لا يتعداه • فعند شكسبير مثلا نرى ان اكثر الصور التى يرسمها مستمدة من الطبيعة (وخاصة حالة الجو ، والنباتات واعداد الحدائق) والحيوانات (وخاصة الطيور) والحياة اليومية المنزلية ، وصحة الجسم ومرضه ، النار ، والضوء ، والطعام والطبخ ، اما عند مارلو ، فنرى ان معظم الصور مستمدة من الكتب وبخاصة كتب اليونان والرومان ، والشمس والقمر والكواكب والسموات •• وهى تؤيد ذلك بالرسوم البيانية التى تتولى بصورة قاطعة حسب الأمر فى هذه الأحوال • وتضرب كثيرا من الأمثلة التى تؤيـــد وجهة نظرها ـ يقول مارلو :

وبدروعنا التى تبرق مثل الشموس فى سيرنا
سوف نطارد النجوم فى السماء •• (تامبورلين)

ويصف جمال وجه امراة قائلا :

انها لأجمل من نسمة المساء
اذا ارتدت فتنة الف كوكب • (فاوستوس)

ويصف طبيعة الانسان قائلا :

انها دائمة الحركة والتقلب مثل الأفلاك • (تامبورلين)

واذا مات عاشق فذلك :

لأن جوبتر رب الأرباب قد وقع فى غرام محبوبته واختطفها •
ليجعل منها ملكة السماء المتوجة • (تامبورلين)

وحين يصف قصف المدافع يقول :

انها تدك هيكل السماء (١)
وتدمر قصر الشمس اللألاء
وتهز قبة النجوم العالية • (تامبورلين)

اما شيكسبير فهو يختلف اختلافا جوهـــريا عن مارلو فى مصادر صوره الشعرية • فهو لا يحلق بعيدا عن هذه الأرض ، وانما يستمد منها صوره ، اذ ان عينيـــه وحواسه مسلطة على الحيـــاة اليومية من حوله ، لا يكاد يفقد ادق تفصيلات حركة من طائر يرف بجاحيه او زهرة تتفتح او عمل ربة منـــزل ، أو الاحاسيس المرتسمة على وجوه البشر .
وهكذا نرى استعاراته بسيطة مالوفة ، ولكنها مع ذلك غاية فى الدقة وعمق الدلالة :

لقد انتهى عمل اليوم الطويل
ولابد أن ننام (انتونى وكليو باترة)
عسى ألا يتبع الليلة العاصفة صباح مطير (سويس رقم ٩٠)
ان دنكان فى قبره
بعد نوبات حمى الحياة يرقد فى سبات عميق . (ماكبث)
تعلقى هناك مثل الثمرة يا روحى
حتى تموت الشجرة • (سيمبلين)
صمتا صمتا !
الا ترون رضيعى على صدرى •
يرضع من المرضع النائمة ؟ (أنتونى وكليوباترة)

واذا حاول شيكسبير ان يبتعد عن الأرض فهو انما يفعل بكل أثقال الحياة الانســـانية بين جنبيه •• وانه يسبح رفيقا فى فضاء الكون بينما تشده على الدوام خيوط البشر الى الأرض ، فلا يكاد يفعل حتى يعود ، وحتى وهو يحوم نراه يغلى تحويمه باكثر تجارب الانسان ثراء وعمقا •

وتعلق الدكتورة سبيرجون قائلة « وهكذا •• حين نفحص الصور الشعرية ، نستطيع ان ندرك كم يختلف كل شاعر عن سواه ، فى الـذهن والنظرة الى الحياة والمزاج النفسى • فبينما نجـد شيكسبير مهتما وملاحـظا للأشياء الملموسة والحـوادث اليومية ، وخاصة فى الحياة خارج المنزل وداخله ، ونجـد ان حواسه حادة بشكل غريب ، ومتجـاوبة مع ظواهر الحيـــاة تجاوبا شديدا ، نرى ان مارلو لم يكن يهتم بالأشياء المحسوسة المجسدة ، فهو لا يكاد يراها اذ انه يعيش تقريبا فى عالم من الأفكار ، حتى ان عواطفه تستثار عن طـــريق الفكرة ، بينما تستثار عواطف شيكسبير عن طريق الاحساس •

وتبدأ المؤلفـــة فى الفصول التالية فى مناقشة موضوعات الصور الفنية عند شيكسبير ، فتعـرض للصور التى يستمدها من البحر ومن حياة البحارة ، ويتبين ان هذه الصور لاتدل على ان خالقها ركب البحر كثيرا ، وانما استمدها من حيـــاته علـى البر •• ثم تناقش صور الحيوانات والطيور ، وكيف يهتـــم اهتماما خاصا بحـركتها والوان طيرانها ، وهذا ينبع من حبه اساسا للحركة ، وكيف ان الصور الحركية تمثل تيارا لا يتوقف فى كل صورة تقريبا • بل وتنتهى الى ان تصوره للحركة يكاد يعادل تصوره للحياة •

(١) فى الأصل فعل أمر • اذ انه يامر المدافع ان تنطلق •

ومن هذه البداية تناقش حواس شيكسبير ، فترى ان حاسة البصر عنده لم تكن تدع شيئا دون ادراك ، وترى كيف كان يهتم اهتماما شديدا بتغيير اللون ، في وجه الانسان ، وفي وجه الطبيعة ، كيف كان يحتفل بشروق الشمس وغروبها ، وتناقض الألوان وتضادها بوجه عام ، ثم ترى كيف ينفعل عن طريق حاسة السمع بمختلف الأصوات وتنوعها ، وكيف كان يهتم أشد الاهتمام بأصوات الطيور ودلالاتها ، وتتحدث عن الرموز التي يمثلها الصمت والضجيج لديه ، وعن حبه للسكون وكراهيته للصخب ، ثم تناقش حاسة الشم عنده وكيف كان يتصور الروائح للأشياء المجردة ، مثل الرائحة العفنة للرذيلة وهكذا ..

وهي تتعرض ايضا لحاستي اللمس والذوق عنده ، ومن جماع دراستها لهذه الحواس تنتهي الى آراء شبه عامة عن مزاجه النفسي واهتماماته .. تصل اليها في دراسة مضنية عبر فصول عدة حتى تبدأ القسم الثاني من الكتاب .

وتتناول الدكتورة سبيرجون في هذا القسم الثاني ، الطريقة التي اثرت بها الصور الفنية في تشكيل مسرحياته ، وكيف اتسمت كل مسرحية بمجموعة من الصور خاصة بها ، سائدة فيها مهيمنة عليها . فترى مثلا في مسرحية « روميو وجوليت » ان الصور الضوئية هي الصور السائدة ، على المستوى الواقعي والمستوى الرمزي ، مثلما نجد ان صور الملابس غير المناسبة لمرتديها هي الصور السائدة في « ماكبث » ، ثم تقف وقفة اطول عند مسرحية الملك لير .

وتقول الدكتورة كارولين سبيرجون ان عمق الاحساس والعاطفة في « الملك لير » وشدة تركيزهما حول بؤرة واحدة يمكن ان تتم عنهما حقيقة بالغة الوضوح : ان ثمة صورة واحدة مستمرة تجري في خيال شيكسبير ، وهذه الصورة المهيمنة شديدة التأثير حتى على الصور الجانبية والفرعية التي تخدمها وتزيد من حدتها وتأكيدها .

فنحن نشعر طول الوقت بجو الكفاح والصراع ، بل أحيانا بالألم الجسدي الذي يبلغ حد العذاب الأليم ، وهذا الجو ينبع بصورة طبيعية من جو المسرحية ، وظروف المعاناة العقلية للملك لير نفسه ، وهذه الصورة للجسد البشري في آلامه تؤكد هذه المعاناة النفسية للملك لير ، عن طريق الأفعال Verbs التي ينطق بها ، والاستعارات المنوعة التي توحي بمثل هذا الجو هنا وهناك . فالملك لير في عذاب الندم الذي يكابده ، يصور نفسه رجلا تعصره آلة وتعذبه ، وتضرب رأسه الذي جعله يرتكب هذه الحماقة .

ويعترف جلوستر في جرأة الى ريجان انه ارسل لير الى دوفر قائلا :

انني لا أطيق رؤية أصابعك القاسية

وهي تفقأ عينيه المسنتين ، أو أرى اختك المتوحشة تغرس مخالبها كالذئب في لحمه المقدس .

والملك لير يقول لكورديليا :

انني مشدود الى عجلة من نار ..

وان دموعي لتكوى خدي كأنها رصاص منصهر ..

وتعلق المؤلفة على ذلك قائلة ان شيكسبير فطن الى حقيقة علمية صحيحة وهي ان العذاب النفسي يمكن ان يتأكد ويزداد حدة اذا صحبه عذاب جسدي ، واذن فنحن نرى تلك الصورة حتى في المشاهد التي تتناول عذاب الملك لير بصورة مباشرة .

فمناقشات جلوستر مع ادموند تتسم بنفس هذه الخصائص ونحن نقرأ هذه الأفعال مثلا : يلوى ، يضرب ، يخرق ، يعض ، يكوى .. وهكذا .. وحينما نفحص مشاهد اخرى غير مؤلمة في ذاتها ، تقابلنا هذه الأفعال أيضا الى جانب صورة الجسد البشري الذي « تتمزق اوصاله » أو « يشد في آلة تعذيب » أو « تتحطم عظامه » .

وتتبع من هذه الصورة فكرة الأهوال الخارقة ـ فمثلا تقابلنا صورة البشر وهم « يأكلون بعضهم بعضا » مثل « وحوش الأعماق » او صورة الذئاب والنمور ـ وهي تمزق أجسادها . والملك لير يظن ان ابنته ريجان ـ عندما تعلم بسوء المعاملة التي لقيها على يد اختها جونريل ـ سوف تخمش « بأظافرها » وجه اختها « الذئبي » ، ونكران الجميل من جانب الأبناء يشبه فما « يقضم اليد التي تقدم اليه الطعام » .. اما دوق اولباني فيصرخ في وجه جونريل قائلا انها واختها ريجان نمرتان لا ابنتان ، ويقول انه لو اطاع نفسه « لمزق اوصالها وفتت عظامها » .

وهذه الصورة الوحشية تغص بها المسرحية . تذكرنا بما اشار اليه أ.س برادلي في كتابه عن التراجيديا الشيكسبيرية من ان صور الحيوانات تفعم المسرحية وتلعب دورا اساسيا في تصوير الشخصيات . والتفسير الذي تقدمه الدكتورة سبيرجون لهذه الصور الوحشية هو انها تنبع جميعا من تصور للطبيعة البشرية وقد ارتدت الى حالة الحيوان المتوحش ـ وهو التصور الذي ارتسم في ذهن شيكسبير اثناء كتابة المسرحية وانفعاله بنفسيات أبطالها ، وأوحى بل خلق الصور القاسية التي نشهد فيها « الذئاب الضارية » والنمور » و « الحيات المنقضة اللادغة » و « النسور ذات المناقير الحادة » و « الحداة البغيضة » ، و « الحشرات السامة » و « الفئران القارضة » و « الدب ذو المخالب المشرعة » ، الى جانب الكلاب التي تنبح وتعض وتئن وتنطلق مسعورة .

ولا تسلم الطبيعة من هذا التصور فهي ايضا ثائرة ، متوحشة ، غاضبة لا تهدأ ، « الأمطار تهطل وتتصارع مع الرياح جيئة وذهابا » ، بل تتصارع مع الملك وتمزق شعره الأبيض الذي نشده العواصف العاتية في غضبها الاعمى ويطلب هو الى الرياح ان تهب وتمزق خدودها ، ثم يصل في ذروة هياجه الذي يقترب من الجنون الى ان يطلب من الرعد الذي يزلزل كل شيء ان ينقض على الأرض الكروية فيدكها ويجعلها مستوية كالقرص !

ولا يسلم الآلهة في هذا الجو الملتهب من الافتراس والتوحش ، فهم يقتلون البشر ويقطعون اطراف الرجال ، دون ان يتعدى ذلك حدود اللهو .. يقول جلوستر :

مانحن بالنسبة للالهة الا كالحشرات في أيدي الأطفال العابثين .. انهم يقتلوننا في لهوهم !!

والدكتورة كارولين سبيرجون تقوم بمثل هذا التحليل في كل المسرحيات الأخرى . ثم تلحق بالكتاب بعض الأبواب التي تشتمل على الخرائط والرسوم البيانية الموضحة لعدد الصور وانواعها ومصادرها المختلفة في مسرحيات شيكسبير ومعاصريه ، وفي كل مسرحية شيكسبيرية على حدة .. متناولة الشخصيات بالتفصيل وهكذا ..

وتقول المؤلفة انها اعتزمت ان تنشر المادة التي بنت عليها كل هذه الدراسة مستقلة حتى يستطيع من يود من الباحثين ان يقوم بدراسة من لون آخر للصور الفنية ان ينتفع بها ، ونحن نرى بالفعل ان كثيرا من الباحثين قد استفادوا من هذا الكتاب ، فمثلا يعتمد الناقد الأمريكي المعاصر « كلينث بروكس » على الفصل الذي كتبته عن الصور الفنية في مسرحية ماكبث في كتابة ودراسة لرمزين من الرموز القوية في المسرحية ، وهما رمز « الطفل العاري » ، ورمز « عباءة الرجولة » في كتابه المسمى « الآنية المحكمة الصنع » .

كما فتحت المؤلفة بكتابها هذا الطريق الى ابحاث تطبيقية ممتازة مشابهة لبحثها ، فطالعنا اخيرا كتاب « الصور الشعرية عند كيتس وشيللي » لريتشارد فوجل وكتاب « الصور الشعرية عند « وردزورث » لفلورنس مارش ، و « الصور الشعرية عند ملتون » لهوارد ، وغيرها من الكتب التي نسجت على منوال الدكتورة سبيرجون وان اختلفت في غاية البحث ، فاهتم فوجل بالناحية الفنية ، واهتمت فلورنس مارش بالرؤية الشعرية عند وردزورث ، واهتم هوارد بحياة ملتون وجو عصره في كتابه الضخم عن صوره الفنية .

محمد محمد عناني



لعل من أبرز مزايا الانقلاب الصناعى فى انجلترا أنه مهد بطريق مباشر وغير مباشر لظهور طبقة من المفكرين زخر بهم القرن التاسع عشر .. فقد كان من نتائج الانقلاب الصناعى مثلا ظهور طبقتين جديدتين على انجلترا فى ذلك الوقت الى حد كبير ، هما طبقة العمال وطبقة الرأسماليين من أصحاب المصانع .

وأدى ظهور هاتين الطبقتين واحتكاكهما الشديد الى التفكير فى قيم جديدة تختلف اختلافا أساسيا عن القيم القديمة وذلك عند التقدميين والاشتراكيين ، أو التفكير فى قيم تختلف عن القيم الصناعية الجديدة بماديتها البحتة وذلك عند المحافظين ومن تعلقوا بأهداب انجلترا قبل الانقلاب الصناعى وانجلترا فى العصور الوسطى على وجه التحديد .

ومع اختلاف هذين التيارين من ناحية المبدأ ، فهما يلتقيان عند نقطة واحدة ، وهى كراهيتهما لانجلترا الحديثة بوجهها المادى الكالح . وقد أثار التفكير فى الحالة التى وصلت اليها انجلترا موجة بل موجات من الجدل حول نوع الثقافة التى يجب أن يتلقاها الشعب ، وبخاصة الطبقة العاملة لتحقق توازنا فكريا يحميها أمام موجة المادية الصناعية . وثار الجدل أيضا حول العلاقة بين المجتمع والثقافة وهل يجب أن تنفصل الثقافة عن المجتمع أم لا ..

هذه كلها مسائل يناقشها « ريموند ويليامز » فى كتابه « الثقافة والمجتمع » ، والكتاب فى حد ذاته أول حلقة فى سلسلة السجال الدائر اليوم فى انجلترا حول الانفصال الثقافى أو ظاهرة الثقافتين .

ويخلص ويليامز الى أن المعركة فى الواقع أضفت على القرن التاسع عشر لونا واضحا ، وهو لون التناقض أو التضارب ، تناقض يدلل عليه ويليامز بعرضه لنماذج للفكر فى تلك الفترة من تاريخ انجلترا . فهو يسوق لنا بعض المفكرين ، يعارض الواحد بالآخر ، ويكتفى بدور التقرير والاستشهاد فى معظم الأحيان ، فهو يسوق لنا أولا ادموند بيرك ووليام كوبيت .

والأول فيلسوف ايرلندى مشهور ، وبرلمانى اشتهر بالبلاغة والقدرة الخطابية . كتب فى السياسة وعلم الجمال ، واشتهر بهجومه على الثورة الفرنسية وتوفى فى عام ١٧٩٧ . أما الثانى فهو كاتب ومصلح انجليزى ، اشتهر بجولاته التى كان يقوم بها ماشيا على قدميه فى الريف الانجليزى .

وعلى الرغم من التباين الكبير بين الاتجاهين العامين لكل من بيرك المحافظ وكوبيت الشعبى الا أنهما كانا متفقين فى هجومهما على انجلترا الحديثة بعد الانقلاب الصناعى من خلال معرفتهما لانجلترا قبل ذلك الانقلاب . فبيرك مثلا يهاجم الديمقراطية « بمعناها الحديث » بالرغم من ايمانه باننا لا نستطيع أن نعود الى الوراء . وزاد من حدة هجومه ماحدث فى فرنسا مع الثورة .. فهو يعترف بأن المحظور قد وقع فعلا ولكن بيرك يحاول جاهدا أن يثبت ابتعاده الكلى عن كل ما يتعلق بذلك التيار الجديد . والنتيجة ؟

النتيجة أن يصبح مثل هذا المفكر معزولا ، ولكن الحقيقة التى لا يمكن انكارها أن بيرك لم يكن فى يوم من الأيام ضد الاصلاح الذى نادى به فى أكثر من موضع على أساس الاستفادة من التجربة والخطأ حتى نسير من « نور الى نور » . ولكن هجومه كان موجها ضد التجديد على نطاق واسع ، فالاصلاح فى نظره لابد أن يكون تدريجيا ننتقل معه من خطوة الى خطوة ولا ننتقل معه بالطفرة .

وحينما عارض بيرك الديمقراطية كان يعارض فيها اتجاها نحو السيطرة ، ففى رأيه أن الفرد فى حد ذاته شرير ، وأن حقوق الانسان تشمل حقه فى التقيد ، فهو يقول :

« ان الحكومة وسيلة توصل اليها الانسان لتوفير احتياجاته ، ويجب أن تعتبر رغبة الانسان فى ايجاد ضابط لعواطفه ضمن هذه الاحتياجات . والمجتمع لا يتطلب اخضاع عواطف الفرد فقط ، بل حتى فى الجماعة ، كما هى الحال مع الفرد ، يجب ألا تحقق لهم احتياجاتهم بصفة دائمة ، ويجب أن تضبط ارادتهم ، وتخضع عواطفهم . وهذا لا يتحقق الا بوجود قوة خارجهم » .

وفى هجومه على الفردية المطلقة الذى أدى الى ما نادى به ماتيو أرنولد فيما بعد ، يؤكد بيرك وجود قوة أخرى ، قوة الشعب ، الذى يقودنا الى الدولة . والدولة فى نظره عقد اجتماعى ، عقد اجتماعى لا كبقية العقود الثانوية لتصدير الطباق أو البن أو القطن ، ولكنه عقد عام مقدس ، لا يرتبط به الأحياء فقط ، ولكنه يضم الأحياء والأموات وهؤلاء الذين مازالوا فى عالم الغيب .

أما « ويليام كوبيت William Cobbett » فهو يشترك مع بيرك فى كراهيته لطبقة معينة ، اذ يكره الديمقراطية كراهية بيرك لها ، وحينما ترك الولايات المتحدة اثر نداءات الديمقراطية والاتحاد الفيدرالى ، عاد الى انجلترا مؤملا أن يجدها كما كانت وقت مولده .

ولشد ما كانت صدمته حينما عاد ليشاهد الملكيات الصغيرة فى الريف تنتقل الى أيدى الملاك الكبار ، حينما شاهد اختفاء طبقة صغار المزارعين ، واختفاء البيوت التى كان يقطنها هؤلاء الزراع سعداء ، وقد ابتلعتها الملكيات الكبيرة ، حينما شاهد انجلترا وقد تحولت الى طبقتين : « طبقة الأسياد ، وطبقة العاملين الأذلاء » . وفى هذا يقول :

« ان العامل فى انجلترا ، بالرغم من أنه قد يكون هو وأسرته مقتصدا ومتقشفا ومجتهدا بكل ما تحمل هذه الكلمات من معان ، لم يعد قادرا الآن على أن يوفر لزوجته وأطفاله الثلاثة وجبة من اللحم ثابتة على مدار العام فى حين أنه لا يتوقف عن العمل يوما واحدا ، هل هذا ما يجب أن يكون عليه حال العامل ؟

وهكذا يجأر كوبيت بالشكوى فى النهاية معلنا رأيه بصراحة :

« ان انجلترا تئن منذ مدة طويلة تحت وطأة نظام تجارى هو أكثر الأنظمة التجارية تعسفا » .

وحينما يتعرض كوبيت لمشكلة الطبقات الفقيرة لا يقبل أبدا أنصاف الحلول ، ولا يقبل أيضا أن يتدخل الدين فى علاج المشكلة بتوزيع الصدقات أو ما شابه ذلك ، فالمشكلة أخطر من هذا .. انها تحتاج من جانب الدولة الى « تدخل » فعلى ، ثم يتوقع كوبيت من هذه الطبقات ذاتها أن تقاوم ولا يعنى هذا أنه يطالبها بالالتجاء الى العنف ، ولكنه يطلب منها أن تحاول تحسين حالتها بالعمل الايجابى . لهذا يعتبر

كوبيت من اوائل المفكرين الذين اسسوا الحركة العمالية فى انجلترا .

ويبقى فى كوبيت بعد هذا جانبان هامان . هناك أولا مكانه وموقفه من التعليم العام . ففى رايه أن الطبقة العاملة يجب ان تكون مسئولة عن التربية الخاصة بها ، معتقدا ان التربية تصبح خطيرة وقاسية لو جردناها وفصلناها عن حياة هؤلاء الذين يتلقونها ، اذ تضحى مجرد قوالب تصب فيها عقول الشباب . فهو يصر على آلا ينفصل التعلم عن الحدث ، وان التجربة الصحيحة تنشأ عن طريق الحياة ككل ، وتمهد للاسهام بها .

والجانب الآخر فى كوبيت هو اشتراكه مع عدد من مفكرى هذه الحقبة فى احترام العصور الوسطى واعتبارها مثالا يحتذى به .

وقد بدأت حركة الاهتمام بالعصور الوسطى فى منتصف القرن الثامن عشر فكان المفكرون ينظرون الى الاديرة على انها نماذج لما يجب أن تكون عليه المنظمات الاجتماعية كبديل للفردية المطلقة . ولقد اهتم بيرك ايضا بهذا الجانب فى كتابه عن الثورة الفرنسية ، ثم تبعهما كارليل ورسكن .

ولم يكن بيرك وكوبيت وحدهما فى ميدان التناقض الفكرى فهناك ايضا اثنان من اهم مفكرى الحقبة واعنى بهما : «روبرت سوذى » و « روبرت اوين » وسوذى شاعر رومانسى ، كان صديقا « لكوليردج » و « وردث ورث » ، بدا حياته ثائرا مؤيدا للثورة الفرنسية وختمها محافظا يتغنى بافضال الملكية . اما أوين فهو المفكر الاشتراكى الشهير صاحب تجربة المجتمع الاشتراكى ، ومن أوائل مؤسسى الحركة العمالية فى انجلترا .

وكما كانت الحال مع بيرك وكوبيت فاننا نجد أن روبرت سوذى وروبرت اوين يتناقضان أساسا وان كانا يتفقان فى اكثر من موضع فى اتجاهيهما . وتعود اهميتهما الى انهما من اوائل المفكرين الاشتراكيين فى انجلترا . ظهر أثرهما بصورةواضحة فىالحركة الاشتراكية المسيحية، الا انأوين اتجه الىالاشتراكية والجمعيات التعاونية على حين اتجه سوذى مع بيرك وكوليردج الى المحافظين الجدد .. وفى هذا المضمار لا يستطيع انسان انكار اهمية سوذى وتأثيره . فما قاله فى عام ١٨١٦ كانيمكن ان يقوله الكثيرون من ابناء جيله ، حتى هؤلاء الذينيهاجمونه:

« ان أخطر الشرور التى تهددنا هى الحال التى وصل اليها الفقراء .. والتى تعرضنا باستمرار لاهوال حرب طبقية سوف تنتهى ان عاجلا أو آجلا بحرب حقيقية اذا لم نتولها بالعلاج »

وتبلور مذهبه الاشتراكى فى قوله :

« لقد أصبح كبار الرأسماليين مثل الحيتان تلتهم الاسماك الضعيفة . ومن المؤكد أن فقر فئة من الناس يزيد بنفس السرعة التى تزيد بها ثروة فئة أخرى » .

وترجع كل هذه الامراض الاجتماعية من فقر الطبقة العاملة ومرضها ، الى النظام الصناعى القائم الذى يحول صاحب المصنع والعمال الى آلات لا انسانية فيها .

ويختتم « سوذى » كلامه فى كتابه « محاورات » « بين شخصيات تاريخية » بسؤال يضعه مونتيسنو قائلا : هلتريد أن تفهمنى أننا تقدمنا فى اكتشافاتنا الكيمائية والآلية اسرعمما يتفق مع الرخاء الحقيقى للمجتمع ؟

ويرد عليه مور :

انك لا تستطيع أن تتقدم فيهما بسرعة كبيرة ، على شرط أن تسير الثقافة الاخلاقية مع زيادة القوى المادية . هل الامر كذلك ؟

ومن هنا نرى اتفاقه مع « أوين » الذى يبدأ بتقبله لحقيقة هامة ، وهى ازدياد القوة المادية التى جاءت مع الانقلاب الصناعى ، ويرى فى ازدياد تلك القوة فرصة سانحة لعالم اخلاقى جديد. فهو يقف الى جانب رجال الصناعةالجدد فيما يرون من ضرورة التغيير الذى سيطرأ حتما على انجلترا . ولكنه يختلف معهم فى أن ذلك التغيير اخلاقى كما هو مادى . وكما كان الجيل الجديد من رجال الصناعة يسعى وراءتحقيق الربح المادى فقد كان « اوين » يسعى وراء هدف آخر لايقل اهمية وهو تحقيق السعادة لانجلترا . ويرى فى زيادة الثروة فرصة للاستزادة من الثقافة .

ويتفق « أوين » مع « سوذى » على أن المشاكل التى تواجهها انجلترا لا تنبع من الطبيعة البشرية ولكنها موجودة فى « بناء المجتمع » ذاته مختلفين فى ذلك مع رجال الصناعة والسياسة . ثم يؤكد بعد ذلك حقيقتين هامتين :

أولا : أن اى تغيير فى ظروف الانتاج يترتب عليه تغيير ضمنى فى الايدى المنتجة وظروفها .

ثانيا : ان الانقلاب الصناعى كان تغييرا كبيرا من هذا النوع ، أى تبعته تغيرات جوهرية فى ظروف الايدى العاملة . ونتج عنه بالفعل ما يمكننا تسميته بالانسان الجديد . وطبعا هاجم « اوين » هذا التغيير الجديد على اساس أن العلاقة بين العامل وصاحب العمل أو صاحبالمصنع أصبحت مقصورة على مجرد محاولة كل طرف الحصول على اكبر قدر من الفائدة من الطرف الآخر . وبعد ذلك التغيير ، لم يعد أمامنا الا أن نختار بين العالم الاخلاقى الجديد وبين الفوضى .

لقد كان ذلك التغيير المادى الجديد عميقا الى حد جعل مفكرا مثل توماس كارليل يقول بان الآلية أصبحت مفتاح كل شىء ، آلية الانتاج المادى والفكرى . لم تعد الآلة تميز الناحية المادية فقط ، بل انتقلت العدوى الى ميدان الفكر والروح، واصبحت القاعدة ، كما تصورها « ان ما لا يمكن فحصه وفهمه آليا لا يمكن فحصه وفهمه على الاطلاق »

ولم يكن كارليل فى نقده للمجتمع بصورته المادية الجديدة ينادى برفضنا لهذا المجتمع ، وانما كان يدعو الى تحقيقتوازن بين قوتين : الخارجية والداخلية ، حتى يتسنى للفرد ان يحقق حريته التى ناضل من اجلها طويلا .

وكان احساس كارليل بتغلب القوة المادية يلون تفكيره شعوريا أو لاشعوريا . فهو اذ يتحدث عن البطل يضعه امام اعيننا فى صورة الانسان القوى المهيب المطاع . ويرجع السبب فى ذلك الى عامل نفسى محض ، وهو احساس كارليل بضعفه وحاجته الى القوة والسلطة . اى أن تصوره للبطل فى ضوء الانسان القوى ليست فى الواقع الا تفريغا لضعفه هو فىصورة قوية . وحينما يتعرض كارليل لمبدأ Laissez Faire يهاجمه بشدة على أساس انه كان مناسبا كلية للقرن الثامن عشر . أما أن نحاول تطبيقه على القرن التاسع عشر فهو ما لاتحتمله الظروف الجديدة .

ولقد كان من نتائج ذلك المبدأفى القرنالثامن عشر انشاهدنا الثورة الفرنسية ، ثم الحرب وما احدثته من زلازل جوهرية غيرت خريطة أوربا . وربما قام رفض كارليل للديمقراطية على أساس أنها صورة أخرى لذلك المبدأ . ففى ظل هذه الديمقراطية يختفى النظام والحكومة ويصبح الافراد أحرارا فى السعى وراء مصالحهم . لهذا فدعوته الدائمة أمام طغيان الديمقراطية السياسية هى المطالبة بزيادة سلطة الحكومة وسلطة النظام ، وذلك لصالح الطبقة العاملة ذاتها . فالاعمى، فى نظره ، لابد ان يقاد . وهذه هى الحال مع الجاهل ، اذ أن من حقه أن يقوده العاقل المستنير .

فالامر كله فى رايه يحتاج لضابط قوى ، هو الحكومة فى الميدان السياسى . اما فى ميدان الادب فان كارليل يقودنا الى ما ساقه ارنولد بعد ذلك عن ضرورة وجود طبقة من المثقفين تقود المجتمع فى مجالات الفكر والفن تماما كما يقوده رجال الصناعة والراسماليين فى ميادين الاقتصاد .

الفنان الرومانسى

شهدت هذه الفترة اذن تغيرات جوهرية هزت انجلترا واوجدت قيما جديدة فى مجالات الاقتصاد والسياسة والفكر والمجتمع . لكن اين يقف الفنان من هذه التغيرات ؟ هل اغلق الفنان على نفسه نوافذ برج عاجى وانهمك فى الخلق فى معزل عن التغيرات التى تدور حوله ؟

هناك تعريف شائع يقول ان الفنان الرومانسى يعبر عن جمال الطبيعة وعن عواطفه الذاتية . وحينما يذكر ذلك التعريف جمال الطبيعة يؤكد ويركز على حقيقة خطيرة ، وهى جمال الطبيعة بعيدا عن لمسات الآلة وطغيان المادة . جمال الطبيعة الذى لم تفسده التيارات الجديدة مع ذلك الانقلاب الصناعى ثم انه يؤكد ايضا انفصال العواطف الذاتية عن طبيعة الانسان فى المجتمع، انفصال بين اهتمام الشاعر بجمال الطبيعة واهتمامه بالحكومات ومجريات الامور .

والواقع ان فى ذلك التعريف ، على هذا الاساس ، تجن على الشعر الرومانسى وذلك لعدة اسباب :

أولا : ان ذلك الانفصال بين الاحساس الفردى والاحساس بالجماعة وطبيعة الفرد فيها لم يظهر الا فى أواخر القرن التاسع عشر ، أى فى الفترة التى ظهر فيها التعريف الحديث ، فى الوقت الذى ظهرت فيه الحركة الرومانسية فى العقد الاخير للقرن الثامن عشر وأوائل التاسع عشر .

ثانيا : أن التغيرات التى جاءت مع الانقلاب الصناعى كانت من القوة والعمق لدرجة لم تستطع معها أبراج الفنانين العاجية أن تصمد أو تقاوم ، فقد سبق أن قلت ان هذه التغيرات كانت جذرية وكان لابد أن تسهم فى تشكيل شخصيات الفنانين الرومانسيين ، أى بعبارة اخرى كانت التيارات الجديدة من القوة والعمق لدرجة أن اندمج فيها المستويان العام والخاص حتى أصبحت التجربة العامة تجربة فردية ، والتجربة الفردية تجربة عامة . وترتب على ذلك أن أصبح التعبير الذاتى المحض حكما عاما لانه تجربة مشتركة عاشها الجميع تقريبا . ويستشهد ويليامز على ذلك بقوله انه حينما حدثت الثورة الفرنسية كان « بليك » فى الثامنة والثلاثين من عمره، و « وردث ورث » فى التاسعة عشرة ، و « كوليردج » فى السابعة عشرة .

ثالثا : أن الفنان لا يعيش فى فراغ أو عدم ، وأن من الشطط القول بانفصاله عن البيئة التى يعيش ويكتب فيها . بل اننا نستطيع أن نستخلص بعض التعليقات السياسية فى اكثر من قصيدة رومانسية ، واننا نستطيع بسهولة أن نتابع انتقال شاعرين مثل «وردث ورث» و «كوليردج» من التحمس السياسى الذى ينطق به شعرهما المبكر الى التحفظ والهدوء، فى شعر الفترة الناضجة من حياتيهما ، والى جانب الناحية السياسية نجد أيضا النقد الاجتماعى .

ولكن ريموند ويليامز يقف عند نقطة فى منتهى الخطورة . صحيح ان الفنان يتاثر بالتيارات الفكرية والاجتماعية من حوله ولا ينكر هذا ناقد او مفكر . ولكن الشىء الذى نسيه ويليامز هو مقدار تاثر العمل الفنى ، كعمل فنى ، بما ورد فيه من تيارات سياسية واجتماعية وغيرها . فقد تحدث ويليامز فى الواقع عن جانب واحد للمشكلة ، وهو جانب الخلق الفنى ذاته ، والى اى حد نستطيع او لا نستطيع تحقيق الانفصال ولكنه لم يناقش الجانب النقدى . هل يجب على كناقد ان ابنى حكمى ـ اذا جاز لى ان استعمل هذه الكلمة ـ على قدرة العمل الفنى على عكس هذه التيارات المذكورة ؟

ماذا يجب ان اتوقعه من الفنان ؟

فى الواقع انه اذا كانت لدى الفنان قدرة على التعبير عن هذه التيارات ـ وغالبا ما تكون لديه هذه القدرة ـ فاننا يجب ألا نقيم حكمنا او نقدنا على اساس هذه التيارات . فهى، كتيارات فكرية وسياسية واجتماعية منفصلة عن كيانها الفنى، لها ميادينها ومقاييسها الخاصة بها .

ولقد استتبع هذه التغيرات الاساسية فى الحياة تغيرات اساسية ايضا فى مفهوم الفن والفنان ، ومكانتهما فى المجتمع . اذ اننا قبل ذلك كنا نرى الفنان مقيدا بموانع الحماية الفنية . كان الفنان لا يستطيع ان يخرج انتاجه الى حيز النور الا اذا استطاع ان يقنع احد النبلاء بتبنيه فنيا والا تضور جوعا . وحينما يخرج عمله بعد ذلك الى حيز القراءة كانت دائرة القراءة مغلقة على صحبة النبيل ورفاقه ، نتج عن هذا جانبان هامان فى حياة الفنان قبل الانقلاب الصناعى :

أولا : كان على الفنان أن يرضى حاميه الادبى على الاقل ، ان لم يتملقه اذ ماذا يتوقع المرء من أمير الشعراء مثلا ! كان ينتزع من نفسه القدرة على الكتابة فى المناسبات والمجاملات، وفى الوقت نفسه يحد من عواطفه هو ويؤجل ما يود أن ينطق به . فأصبحنا نحس التكلف والصنعة وانعدام العاطفة الشخصية .

ثانيا : كان اتصال الكاتب بجمهوره اتصالا مباشرا شخصيا فقراؤه غالبا هم أصدقاء النبيل وندماؤه ، وكان عليه أن يكتب تبعا لما يتلقاه شخصيا من نقد وتقريظ .

ثم جاء الانقلاب الصناعى بطبقة جديدة قدر لها فيما بعد أن تصبح أقوى سلطة فى المجتمع ، ومن هذه الطبقة ظهرت طبقة القراء الجديدة. واخذت دور النشر فى الظهور والانتشار لتسهم فى توسيع دائرة القراء الجدد .

واعطى هذا كله الفنان احساسا بالاستقلال والتحرر ، ليصبح قادرا على التعبير عن نواح لم يكن بمقدوره ان يعبر عنها من قبل . ولا يعنى هذا بحال من الاحوال ان الشعراء الذين كانوا يعتمدون على الحماية الادبية كانوا يكتبون اشعارا رديئة او غير جيدة . فهناك شعراء عاشوا تلك التجربة وابدعوا ايما ابداع . وما على المرء الا ان يقرا اشعار فنان مثل « جون دريدن » ليعرف صدق هذا القول . ولكن المهم ان العلاقة بين الفنان وقارئه طرات عليها تغيرات جوهرية ، فاصبح يتعامل مع دائرة أوسع من القراء ، بطريق غير مباشر يترك له حرية الحركة والابداع .

عبد العزيز حمودة







سبق لى ان اشتركت مع الاستاذ يحيى حقى فى ندوة اذاعية لمناقشة مجموعة من القصص للاستاذ مصطفى محمود بعنوان « اكل عيش » وندوة اخرى مماثلة لمناقشة مجموعة اخرى لنفس المؤلف بعنوان ((قطعة السكر)) ، ثم لاحظت ان المؤلف اخذ يترك جانبا فن القصة القصيرة ليصدر عددا من الكتب تتضمن مجموعة من النظرات والتاملات الفكرية مثل « الله والانسان » و « الاحلام » وغيرهما ليعود بعد ذلك الى الفن القصصى فيكتب رواية جيدة هى ((المستحيل)) . وهاهو يدلف اليوم الى فن المسرحية فينشر « الزلزال »

وانتقال هذا الاديب المثقف من فن الى آخر يدل على ان لديه ما يقوله وانه لا يزال يبحث عن الصورة الفنية الملائمة لملكاته ولمضامينه الفكرية والعاطفية ، وفى اثناء الندوات الاذاعية التى عقدتها مع الاستاذ يحيى حقى لمناقشة قصصه القصيرة لاحظت دائما ان قصصه اقرب الى اللوحات التصويرية منها الى الفن القصصى بمعناه الدينمى التقليدى ، وجنحت الى الاعتقاد بانه ربما كان اقدر على الملاحظة والتصوير منه على التخيل والابداع حتى كدت اؤكد انه فى ذلك تلميذ موهوب للاستاذ يحيى حقى الذى تولى الدفاع عنه فى المناقشة بحرارة وايمان لما لمسه عنده من قدرة على الملاحظة وبراعة فى اختيار زاوية الرؤية .

وبالرغم من دفاع الاستاذ يحيى حقى العنيد فاننى لا ازال عند رايى فى غلبة ملكة الملاحظة عند مصطفى محمود على غيرها من الملكات وبخاصة ملكة الخيال القادر على خلق الحركة الدرامية .

والشىء الذى يبدو لى واضحا هو ان فن الرواية اى القصة الطويلة ربما كان اكثر الصور الفنية ملاءمة لملكة الملاحظة التى تتمخض عند الاديب المحدود الثقافة عن القدرة على الوصف بينما يزاوج الاديب المثقف بفضلها بين القدرة على الوصف والقدرة على التحليل النفسى والاجتماعى .

ونستطيع ان نجد قمة هذا الفن عند عدد من الادباء العالميين لعل فى طليعتهم ((مارسيل بروست)) صاحب موضوعة ((بحثا عن الوقت الضائع)) . واما فن القصة القصيرة فلا يمكن ان يتسع للوصف والتحليل الا على حساب الحركة الدينامية التى لابد منها لنجاح هذا الفن .

واذا كنت قد اخذت على اقاصيص مصطفى محمود انها استاتيكية وكانها لوحات تصويرية تحليلية فاننى بالبداهة لا استطيع ان اتصور نجاح مثل هذا الاسلوب فى فن يقوم اصلا على الحركة الدينامية كفن المسرح الذى يخيل الى ان مصطفى محمود بحكم تكوين ملكاته ذاتها بعيد عنه فهاهى مسرحية «الزلزال» اول انتاج له فى هذا الفن تسلك هى الاخرى مسلك الصورة الاستاتيكية منذ ان ترفع الستار الى ان تسدل فى نفس البيت ونفس الاشخاص ونفس الجو القاتم الخانق . واذا كان المؤلف قد ابتداها بلوحة اجتماعية تصور « الحاجة زنوبة » العجوز فى الثمانين من عمرها وهى تقبض على ثروتها الضخمة بيد حديدية من الشح فى حين يحاول اولادها واحفادها ابتزاز مايستطيعون من مالها ـ نرى ان المؤلف لم يسعفه خياله فى تطوير هذه البداية التى اختارها للحدث الدرامى فظل الموقف راكدا . ولم ينتقل الا بافتعال مصطنع هو ادخال شائعة قيام القيامة

التى تحدثت عنها الصحف نقلا عن بعض رهبان البوذية حيث ينتقل الحوار بين افراد هذه الأسرة الى مجرد جدل ومناقشة حول هذه الشائعة ، ويستمر هذا الركود حتى يفتعل المؤلف حيلة اخرى هى تهدم بعض اجزاء البيت واساسه بما يشبه الزلزال وسجن الأسرة كلها داخل البيت وما انتابها من ذعر وتخبط فى السلوك بل وموت بعض افرادها مثل « هنومة » اخت الحاجة « زبيدة » وخادمة الأسرة • ويظل هذا المنظر ثابتا راكدا حتى تموت الحاجة زنوبة ايضا ، ويختفى جميع افراد الأسرة ماعدا الأطفال الثلاثة احفاد الحاجة •

وفى الصفحة الأخيرة من المسرحية نفاجأ بانقلاب غير مسبوك ولاممهد له نعلم منه ان القيامة لم تقم ولم يحدث زلزال وانما الذى حدث هو قيام حرب وسقوط قنبلة واحدة خطأ على المدينة افنت ثمانية ملايين فى ست ساعات وبذلك اتم المؤلف لوحاته المفككة التى انتقل فيها من موضوع الى آخر لأن الخيال لم يسعفه فى تطوير حدث البداية وبناء المسرحية على اساسه ، فاقحم القيامة والزلزال ثم الحرب والقنبلة فى النهاية • وكل ذلك فى جو قاتم مرهق لا تتراجع فيه نزعات البغض والحقد والحسد والكراهية بين جميع افراد هذه الأسرة تقريبا حتى امام شبح الموت •

والعجز عن خلق الحدث وتطويره يلاحق المؤلف ايضا فى الشخصيات فمنذ بدات المسرحية نلاحظ ان المؤلف قد رسم لكل شخصية صورة من لون واحد لا تنفك عنه ولا تضيف اليه جديدا خلال المسرحية كلها ، واخشى ان يكون قد نحتها من حجر الصوان حتى لا يصيبها اى تطور او تغير بل ولا خدوش ظاهرية •• فالحاجة زنوبة هى صورة الشح الذى لا تقلع عنه حتى امام الموت ، فنراها وهى تحتضر تصيح طالبة نقودها وابنها مراد وابنها الآخر الدكتور احمد يمثل كل منهما الأنانية التى لا تعرف الرحمة بل ولا الذوق حتى فى موقف الموت • ونفيسة العانس لا تنسى حقدها وغيرتها وحسدها لخديجة بنت اخيها الغانية المتزوجة وتظل « تفرش لها الملاية» حتى امام الموت • وخديجة تكيل لها الصاع صاعين • والشخصيات المسرحية لايمكن ان تتسم بكل هذا الجمود الذى يلازمها فى كافة المواقف كما ان الفن الدرامى لا ياتى بصور للشخصيات كاملة الاعداد بل يخطط هذه الصور وسط الأحداث ، ومن خلال المواقف ولا يمكن ان يلطخ كل صورة بلون واحد كئيب قاتم ، كل هذه الكآبة والقتامة مما يخيل الى معه ان مصطفى محمود قد بلغ من التشاؤم مايفوق قدرة البشر • وما اظن ان رواد المسرح يذهبون اليه ليختنقوا مثل هذا الاختناق الذى يخيل الى انه مسرف اسرافا يكاد يبعده عن حقيقة الحياة •

والمسرحية مكتوبة باللغة العامية بل وتسف احيانا الى السوقية التى يسميها شعبنا اللغة « الحيانى » • واما من ناحية الفن الدرامى فهى من النوع المعروف باسم « الميلودراما » القاتم • وهو نوع لا يقوم على ترابط الأحداث وتسلسل بعضها من بعض تسلسلا منطقيا حتميا بل يبيح الانتقال من حدث مفزع الى حدث مفزع آخر على نحو ما فعل المؤلف ، ومن المتفق عليه ان هذا النوع يعتبر من ارخص فنون المسرح •

ونصيحتى النهائية لاديبنا المثقف مصطفى محمود هو ان يختار صورة الرواية وعاء لما تريد ملكاته الواضحة ان تقوله ، فهذا هو فنه الملائم •

الدكتور محمد مندور



ياأخوة سيقبلون والليالى مقمره
ويسلكون دربنا مواكبا مستبشره
طريقهم ممهد وأرضهم محرره
فلم يروا أنا غرسنا واحة معطره
سوى بذور لم تزل نائمة مخدره
وبعض نجمات صغار فى الطريق نيره
فلتذكروا أنا عبرنا الف ألف قنطره

هذه الابيات ـ من القصيدة الاولى فى الديوان « الطريق الشائك » ، تطلعنا على كثير من خصائص الشاعر وخصائص ديوانه وكثير من افراد جيله الذين عانوا صعاب الحياة وعبروا جسورها على شظف من العيش ، وزاد من الثقافة جاهد ينتزع بشق النفس من قبضة حياة مدمرة • ويغبط الشاعر اخوته ممن سيجنون ثمار جهود الجيل السابق فى توطئة صعاب الحياة ، ويضع جهده ، فى تواضع امامهم ، الا يستقلوه من شباب لم يتهيأ له مثل ماسيتهيأ لهم من حياة حرة ممهدة • والشاعر يربط هنا بين كفاح الحياة وجهد الفنان ، فى فترات الضعف والتخلف ، وما قد يثيره نتاجه الخصب من عناء او جحود ونكران . وهذه القصيدة الاولى يرجع تاريخها الى عام ١٩٥٨ ، وهى بذلك من احدث قصائد الديوان• ونفترض ان الشاعر قد تطور فكره فيها الى ان يشرك جهد الفن بكفاح الحياة وبان الشعر رسالة انسانية ذاتية او اجتماعية تسمو عن مجرد ارضاء عواطف ذاتية هينة يعيش بها الشاعر بعيدا عن الحياة فى كهف الفنون ، كما يعبر الشاعر عن ذلك فى ادراك غريب للشعر وقيمته ورسالته فى القصيدة الثالثة عشرة من الديوان ، وعنوانها ((يا شعر)) ، وهى من نظم الشاعر عام ١٩٤٩ • وفيها يقول :

الركب يضرب فى الدجى • وأنا مع المتخلفين
القانعين من الربيع ، من الخمائل ، بالدرين
الناهلين من السراب ، من الغواية ، والمجون

* * *

الراكضين مع النجوم ، وهم على السفح المهين
لكن لاجلك قد رضيت ، وقد قنعت بما يهون
وتركت دنياى الحبيبة للشباب •• الكادحين
وشللت كفى عن مناى ، وعشت فى كهف الفنون

وانما نفترض تطور الشاعر فى ادراكه فيما بين القصيدتين ، لان ديوانه ـ على صغر حجمه ـ يدل على جهد فنى ، وتصور سليم للشعر وللخيال الشعرى •• فليس الخيال فى معناه

الحديث الصحيح ركضا مع النجوم ، بل غوصا في أعماق النفس والحياة ، وليس الشاعر الحديث بشعره متخلفا مع المتخلفين ، ودون الشباب الكادحين ، منفيا في كهف الفنـــون ، بل انه صادق الوجدان ، عميق التصوير ، ونحذر الناشئين من شعرائنا من مثل هذا الادراك المتخلف للشعر والفنون جملة كما يعبر عنه مؤلفنا في قصيدته السابقة • ونعتقد ان هذا الادراك من رواسب الماضي المتخلف ، ايام كان يكتب الشاعر للتكسب ، سائرا على درب مطروق في معانيه وموضوعاته ، بضاعته حصيلة لغوية ونماذج غثة من معان وعبارات تقليدية ، مبلغ طموحه فيها ان يتبع لا ان يبتدع ، وان يبتذل في احساسه ، لا ان يفكر وان تكون غايته تسلم الجزاء المادي او عبارات الاستحســـان الزائفـة الموقوتة دون ان يعبأ بالصدق في معناه الفني او الواقعي ، حتى لقد كان يتردد على السنة بعض النقاد ان الشاعر ابعد مايكون من التفكير • والحق ان الشاعر يفكر تفكيرا عميقا ، ولكن في صور ولن نرجع في ذلك الى فلسفات اشـــتراكية حديثة تفيض بشرح مايتصل بمسلك الشاعر الفكرى الاجتماعي ، حتى لايقال اننا نتكلم فيما تختلف فيه مذاهب عن مذاهب اخرى ، ولكن نرجع الى الكلاسيكيين انفسهم ، فها هو ذا « جان لويس جيه دى بلزاك » . المتوفى عام ١٩٥٤ ، يقول في احدى رسالة

« لا أبحث أصلا عن استحقاقي للمدح باني أجيد الكتابة • ويبدو لي أن ثم شيئا أسمى يهدف المرء اليه •• هو اكتشاف حقائق لطيفة دفينة •• تعجب الناس وتعلمهم معا •• وفيها يعرف المرء كيف يميز الخير الظـــاهر والخير الحقيقي » •• ثـــم « لامارتين » في حديثه في « مصائر الشعر » ، وهو حديث قدم به لديوانه : « تاملات » ، يقول :

ويجب أن يكون الشعر فلسفيا دينيا اجتماعيا •• لاتلاعبـــا بالخواطر ، ولا نزقا منغما •• ولكن صدى عميقا حقيقيا صادقا لا على صنوف التصور الفكرى »• ولنذكر أخيرا « تيوفيل جوتييه» ورايه في رسالة الشعر الانسانية وهو صاحب دعوة : الفن للفن ـ وهي الدعوة ـ التي انخدع في فهمها كثير ممن تصدوا للنقد عندنا، عن جهل او سوء قصد ، فراوا فيها دعوة الى تجريد الشعر والادب عامة عن كل غاية ، ومعنى ذلك ان يكون العمل الادبي عبثا ، لانه لامعنى ابلغ من القول بانه العمل المجرد من كل غاية ، وقـــد بينا في بحوثنا الاخرى ان هذه الدعوة يقصد بها الترفع باسلوب الادب وغاياته عن الدهماء فيتـوجه به الى الصفوة عن قصد والى غاية • يقول تيوفيل جوتييه في بعض اشعاره :

« سواد الناس كالماء ينحسر عن القمم العالية ، اذن ـ دون أن تبذل الجهد عبثا لارضائه ـ لاتقم معراجا له نحو الفـــكرة العسيرة » ولكنه يجيب في الجزء الثاني من ديوانه ،من سأله : « فيم تكون نافعا اذا كنت تحلم ؟ فيقـــــول : « دع جبهتي الشاحبة تستند الى راحتي ألم أفجره من باطني ـ حيث تسيل روحي ـ نبعا ثرا ، كي يرده الجنس الانساني ؟ »

وانما نبهنا الى خطورة الادراك السابق ، لأثره المجدب في كثير من انتاج شعرائنا الذين تقصر بهم ثقافتهم الانسانية والفنية عن اجادة التفكير والتصوير في وقت معا ، كما تكشف عنه روائع الشعر العالمي ، حتى لو كان موضوعه خاصا عابرا ، وكما تدل على ذلك اتجاهات الشعراء العالميين ، حتى الرمزيين منهم ، وهم الذين يتجهون كذلك بشعرهم الى الصفوة من المثقفين •

على ان الاســتاذ كيلاني ـ وان كان قد تاثر نوعا من التاثر بالادراك التقليدي في بعد الشاعر عن التعمق في ادراك الحياة والتفكير فيها ، مما سنشرح نتيجته في الديوان بعد قليل ـ فانه قد تخلص ، او كاد من التبعية في التصوير الشـــعرى ، وفي موضوعات القصائد ، لان ديوانه تجارب عاشها ، وعاناها وشارك بوجدانه او بتفكيره فيها •

وقد توافرت للشاعر وسائل التصوير اللغوية • فهو متمكن من لغته ، قادر على تطويعها لما في حوزته من صور ، بادع في موسيقا التعبير ، يبثها في صوره فتزيدها حياة وقوة فيما وفق فيه من تجارب ، سواء التزم فيها الوزن التقليدي ، أم لجأ الى تغيير الايقاع ، وسواء وحد القافية في القصيدة كلها أم نوع فيها بين مقطوعات القصيدة الواحدة •

وادق خصائص الشـاعر الفنيـة تتجـلى حين يلجا الى تفاصيل الواقع في صـياغة الصور ، ليبني عليها القصيدة • وهو في هـــذه الحـــال لا يلجـا الى الحلية اللفظية ، او الصور الصخابة ، بل الى شئون الحياة اليومية ، ومظـــاهرها العادية ، فيجعل منها لبنات جزئية لبنية التجربة الفنية • وقد يعمد الى نوع من المفارقات في الصور التجزئية المبنية على ملاحظـة الواقع المحض ، كقوله في قصيدة « امل » يصور عزلته ، وافقار نفسه :

تجمعت نفسي ، وانتحيت ، قبعت في ركن قصي
أحصى الذى أبقى ، فما أبصرت شيئا في يدى
فصمت ، من حولى الحياة تضج كالسيل العتى
كالسوق في قلب المدينة ، لاتكف عن الدوى
ويدى تبعثر في التراب ، تجسه في غير وعى

وتظهر اصالة الشاعر التصويرية ايضا حين يمزج بين الوسيلة الفنية السابقة ، والتكرار المعبر في موضعه ، ذى الدلالةالنفسية وذى الطابع الحركى ، مع التعداد ، مجرد التعداد للجزئيـــات الواقعية التي تضيف الى الصور وتنميها في حركتها • ونمثل لذلك بابيات من قصيدة « اغنية عمل » ، وفيها كذلك مفارقة بين الحاضر المجهود ، وفجر البعث القــــريب كثمرة للنهضـــة الاشتراكية :

« ولكننا قد حطمنا القيود ، فاصبحت حرا فاصبحت حر
وتسمع من خلفنا اغنيات ترددها حنجرات أخر :
سنجني الثمر • سنجني الثمر
ويعبر من فوقنا سرب طير ، يسقسق أغنية في الاثر
وتحنو علينا غصون الشجر
وتمسحها نسمة باليدين ، فتلقى الينا ببعض الثمر
غدا يا شـــجر
سنحفر قربك نهرا كبيرا ، لتبسط ظلك فوق النهر
وحين تلوح لنا من بعيد اشعة نور
وتسمع في البعد ضجة عرس كبير ، كبير
وصوت معاول تبني الحياه
وقرقعة • وحديد يدق
وناس ، وجوههم الصامتات تسح العرق
فيبتسم الرفقة المتعبون
وترتفع الضجة ، البانية
وتقويســـة الأظهر الحانية »

وهذه القصيدة في بنيتها ناجحة ، ويقوم بناؤها على مقابلة بين الحاضر الجاهد الامل والمستقبل الرغد المرتقب ، وتبدا بحوار بين الفلاحين ينم عليه ياس يترجح ، وتختتم بسيطرة الامل ، قد مهد له الشاعر ، بنمو باطني من وراء التصويرلتفاصيل بناءة نفسية • وفي نفس القصيدة كذلك وسيلة فنية تصويرية اخرى : هي استعمال الالفاظ الدارجة ، ولكن فيموقع تصبح بسمة شخصيةفي التعبير عن ملامح نفسية ، لعمقها في واقعيتها في الاداء ، ككلمة : « بالصراحة » ، في قوله :

« فبعد غد سوف نشىء واحه
وواحه ..
وواحه ..
لينعم أولادنا بالحياة
فيهمس شيخ :

ونحن كاولادنا بالصراحة
٠٠ نحب الحياة ٠ »

ويفطن الشاعر الى وسيلة فنية هى التعداد الذى سبق ان اشرنا اليه ، ويعتمد عليه احيانا فى ملامح الصورة ، وهذه وسيلة فنية قلما يفطن الى الافادة منها كثير من شعرائنا ، كقوله فى ((افريقيا)) :

بركان يتدفق ، نار ، أمواج تهدر صخابه
سيل يتحدر ، أموات تبعث ، تتحرك فى غابه
وعيون تبرق كمرايا ، ترتعش وتنظر مرتابه

ولكن وسيلة التعداد هذه ، شانها شان الاعتماد على جزئيات التفاصيل الواقعية ، كلاهما يحتاج الى براعة فى التصوير ، لئلا يقع الشاعر فى تكرار المترادفات ، كما فى الابيات السابقة ، او يهبط الى السرد لما هو مبتذل كهذه الابيات من قصيدة « ذات ليلة » يصف فيها مترفة محتضرة :

حتى فى الموت منعمة ، تلبس مختلف الازياء
وطبيب يحقن ساعدها بحياة الوف بدماء
وأوان ملاى وأوان قد كانت ملاى بدواء
....
ووفود تذهب ووفود تقبل بعيون بلهاء ٠٠

والقصيدة السابقة مبنية فى تصويرها الكلى على مفارقةاجتماعية كبيرة بين فقيرة طيبة القلب تموت فى القرية فلا يحس بها احد ولا يبكيها الا صغار الطيور وقطتها ، وهى التى كانت تستطيع الاحسان اليها ، وبين ثرية قبيحة لم تفعل خيرا ، تموت منعمة كما عاشت ، فتضج القرية وتشيعها جماعات ، وتكتب على قبرها عبارات الثناء عليها بصفات البر والتقوى كذبا وافتراء ٠

وفى راينا ان بناء هذه المفارقات لايبلغ مداه فى الجودة الا اذا شف عن معان دقيقة نفسية او اجتماعية ٠ اما المفارقة فى القصيدة السابقة فمبتذلة لاتنم عن عمق فكر ، هذا الى انها غير مقنعة ٠ فلولم تكن تلك الثرية المترفة محسنة غير شحيحة ، لما طرق ابوابها وشيعها بعد موتها من الناس من ينشدون النفع ، ويستغلون الجاه ٠ والمجتمع دائما يحكم بالنتائج لا بالنيات ، واذا قسا على ذوى النيات الطيبة من المعدمين فى الحياة ، لانه لايجد ما ينشده لديهم ، فانه يستوى لديه بعد الموت الطيب القلب المعدم والغنى الشحيح ، بل قد يشيع الاول بالرحمات ، لانه لم يعد يتطلب من المجتمع سوى التشييع ، ويتبع الثانى باللعنات ، لانه عاش مرهوبا غير مرغوب ٠ وادبنا العربى الحديث فيه قصائد مبنية على المفارقات الفكرية او الاجتماعية الدقيقة ، ويفيض بمثلها الشعر العالمى ، وهى التى ينبغى ان تكون طلبة الشعراء ، متى تعمقوا فى تجاربهم ٠

وفى الديوان قصيدة اخرى مبناها على مفارقة تصويرية جيدة، عنوانها « انسان بلا اسطورة » وموضوعها الانصراف عن فتاة مغرورة تحلم بامير ثرى اسطورى الى فتاة مكافحة غنية بمشاعرها ، تشارك رفيقها جهده وعناءه رضية ٠ وانما جادت هذه التجربة فى الديوان لما سادها من حركة نفسية ، ووجهة ايجابية عملية فى الحياة ، عن طريق التصوير النامى الحى ٠

وفى الديوان قصيدة رمزية ، هى قصيدة « امل » وقد استشهدنا فيما سبق ببعض ابياتها ٠ وفيها يرمز الشاعر ـ فيما نعتقد ـ الى الحب بالطفل ٠ وهذا مالوف فى الشعر الرمزى العربى الحديث والشعر العالمى ٠ وهذا الطفل ـ الحب ـ يزور الشاعر فى ياسه فيبدله بالياس املا ، ويجعله يتفتح للحياة بعد الانقباض والانطواء :

« وفجاءة قد مر طل ، فالتفت ، اذا صبى
ورد الربيع بوجنتيه ، وشعره الذهب النقى
ووراءه سرب الفراش ، عرائس الحقل الندى
بعصاه يلمس كل شىء ميت ، فيعود حى
قد مال نحوى هامسا ، ورمى بشىء لى ، بشى
فاخذته فاذا الصباح يطل مبتسما الى ٠٠٠ »

والرمز هنا قلق ، لان الشاعر محب من قبل ، ينشد عودة حبيبته ٠ فالطفل هنا هو الامل فى العودة ، لا الحب نفسه ٠ مما يجعل الرمز ضحلا ، ليست له قوة الاسطورة الرمزية المعهودة فى نظائر القصيدة السابقة ، والتى تستمد قوتها من اسطورة ((ايروس)) و ((كوبيدو)) ومن دور ((ايروس)) فى ملحمة الانياذة لفرجيل ودور « بسوخيه » مع كوبيدو ، فى قصة « الحمار الذهبى » لا بوليوس ، وماتبع ذلك من فلسفات للاسطورة ٠

وقد استخدمت الرمز نفسه الشاعرة نازك الملائكة ، فاجادت استخدامه ، فى قصيدة نظن ان شاعرنا متاثر بها ، عنوانها « ذكريات » من ديوانها « شظايا ورماد » وفيها تعمق الشاعرة الرمز فى معناه الاسطورى ، مع قرائن ايحائية تكشف عن معناه العميق ٠ ومطلع القصيدة :

كان ليل ، كانت الانجم لغزا لا يحل
كان فى روحى شىء صاغه الصمت الممل

ومنها

لم أكن أحلم ، لكن كان فى عينى شىء
لم أكن أبسم ، لكن كان فى روحى ضوء
لم أكن أبكى ، ولكن كان فى نفسى نوء
مر بى تذكار شىء لايحد
بعض شىء ماله قبل وبعد

الى ان تقول :

كان قلبى متعبا يسكنه حزن فظيع
رقصت فيه وشدته الى الجرح دموع
صور فى قعره يصبغ مرآه النجيع
كان ، لكن يدا مرت عليه
حملت فيها تحاياها اليه
باركت آلامه السوداء ، كانت يد طفل
اى طفل ؟ لم يكن فى الليل غيرى ، غير ظلى

ويفقد شاعرنا خاصته فى التصوير حين يعدل عن تتبعه لتفاصيل الصورة الكلية واقعيا ، على نحو ما قلنا ، الى الصور المهومة ، فتفقد القصيدة بنيتها ونظامها وتتكرر صورها ،وتتراكم، وتفقد نموها ، على الرغم من متانة الصياغة الجزئية ٠ ونكتفى هنا بمثال من قصيدة « هكذا غنى الفلاح » ٠ فالصور فيها تكاد تدور كلها حول الظلام والنور ، وتصوير المنى بالضوء او الخيط والزهر ، ثم الجدب الخصب ، والقيد والانطلاق ، فى معان مكرورة متباعدة ، ونغمة خطابية والبيت الثانى من القصيدة :

أيقظه لمس رفيف السنا
سناصباح البعث فى القرية

والبيت الذى قبل البيت الاخير هو :

غرد ، فنور البعث من حولنا
غشى قرانا البعث بالثورة

ونور البعث او صباح البعث ، صورة خصبة ، كانت تستحق ان تنمى فى صور متماسكة عميقة ، تشف عن عمق تجربة ،وصدق احساس بالواقع ، اكثر مما فعل الشاعر ٠

ويسوقنا هذا الى الحديث فى ضحالة التجارب ، وهى فى راينا نتيجة لادراك الشاعر للشعر ، ورسالته ، على نحو ما اخذنا عليه فى صدر المقال ٠ ويتصل بهذه الضحالة اضطراب الشاعر فى تحديد معالم التجربة احيانا ، حتى ليطمس غموضها معناها الكلى او يفكك وحدتها التصويرية ، اما مثال اضطراب التجربة فى صورها نتيجة لضحالتها ، فاننا نذكر قصيدة « الصفصافة » ، ويقصد بها صفصافة فنه ، وفيها تضطرب صور الفن لا تتماسك على بنية موحدة : فالفن صفصافة نضرة ، ثم ينبوع

يخاف ان يطمس ، ثم جوهرة فى محارة صدره يضن به أن يستخرج (؟) ثم هو ابن يسهر عليه ويسقيه دماءه ، ثم هو نبتة صحراء غير ذات اثر ، لم تترك شيئا فى دنه ، ثم يعود الفن اخيرا ليصير صفصافة فيما يأمل الشاعر ، كى يفىء الرفاق الى ظلها • وملامح فنه الكلية ، فى بنية هذه القصيدة ، تضطرب وسط هذه الصور المتراكمة الراكدة ، ويدق معناها ، ويغمض ، فلا يعمق شعورا ولا فكرة ، كانها خواطر آلية لانظام فيها ولا حركة لها •

وضحالة التجربة فى قصيدة : «الى حاقدة » ، تدعنا فى غموض او اقتضاب يذهب بأثر القصيدة الفنى ، على الرغم من حركة القصيدة النفسية ، ومن توالى التفصيلات الواقعية • فالفتاةحاقدة جحود ، تجللت بالعار بعبث وحش آدمى :

انى لمست باصبعى •• أغوار جرح مرعب
آثار وحش آدمى ، عاث فيك بمخلب

ثم هو يترضاها ويلح فى الاسترضاء ، كى تعود اليه ، وهو يقبلها على عبث الآخر بها • ومثل هذا الموقف لايبرره الا نمو التجربة ، حتى نتبين معنى هذا الحرص على وصالها ، ومعالم هذه الزلة الخلقية التى لم تمح مكانتها عنده ، ولم تذهب بحبه :

« فاذا سئمت من الدمار ، وجف سم العقرب
وانالت من مجرى ضيائك ما به من طحلب
ونمت بصدرك زهرة عبقت بريح طيب
ورأيت قلبك صبية يتواثبون بملعب
فعرفت أنى لم أكن أبدا كهذا الثعلب
عودى الى فلم تزل قرب الشواطىء مركبى »

ثم ان هذا الاقتضاب فى القصيدة السابقة لا صلة له بالظلال وملامح الغموض الموحية عند الرمزيين •

وفى البيت الرابع صورة جريئة لانعرف لها مبررا فى السياق وقلما يلجأ الشاعر الى مثلها فى الديوان ، كما انه قلما تلجئه الضرورة الى كلمات غريبة ككلمة « الدرين » فى قصيدة « ياشعر » ومعناها اليابس من الشجر او العشب ، او الثوب الخلق •

وفى الديوان بعد ذلك شىء من الرمزية الاسطورية يتمثل فى قصيدتين : اولاهما : قصيدة « الشمس والعاصفة » وهى اسطورة يابانية ، موضوعها سجن رب العاصفة للشمس المعبودة ، حتى يطلقها من سجنها الآلهة الاخرى • فتعود لروائها واحسانها • وهى اسطورية غيبية محضة ، ويقحم الشاعر عليها تدخل الناس بالضجيج والجلبة والدعاء ، حتى تتدخل الآلهة لاطلاقها ، فتكون عودتها رمزا لانتصار الانسان • والاسطورة قالب غير موفق وغير طيع لتصوير الغاية من القصيدة ، فتبدو مقحمة ، فيها تمحل واكراه •

والقصيدة الثانية يابانية ايضا ، عنوانها « السلحفاة المقدسة » لقد صادها صائد بائس ، فاطلقها تجلة لها ، فكافاته على العيش معها لحظات سعادة فى النعيم العلوى لم يحس بطولها الذى بلغ مئات الاعوام ، حتى اذا عاد من لدنها الى اهله وجدهم جميعا قد ماتوا منذ زمن ففضل ان يموت ، لان جميع الروابط التى تربطه بالحياة قد تقطعت • ومغزى الاسطورة الرمزى واضح ،وهى ترادف المغزى الرمزى لمسرحية اهل الكهف للاستاذ توفيق الحكيم •

واضعف قصائد الديوان قصائد المناسبات المباشرة ، كقصيدة « العنكبوت » و « افريقيا » وهى تنال من الديوان فنيا ، ولابناء لها ، ولا عمق فيها •

وبعد ، فان الديوان فيه جدة واصالة ، وينم عن مقدرة لغوية وتصويرية فريدة واذا اضاف الشاعر الى طاقته الفنية واللغوية عمقا فى التجارب ، واحكاما فى بناء القصائد ، بلغ شعره من الجودة مانترقبه ونرجوه له ، وفى هذا الجانب ننشد منه تعميقا لثقافته وادراكه للشعر، بسعة الاطلاع على الشعر العالمى واتجاهاته ونماذجه الحية ، ليكمل ماتوافر له من ثقافة عربية ناضجة •

الدكتور محمد غنيمى هلال



أظهر ما فيها « الاعماق » التى نفذ اليها الكاتب .. «التغلغل» النفاذ .. لقد تغلغل الكاتب فى قصته (العيب) فى عالم الرجال .. فى عالم النساء .. فى عالم المصالح الحكومية كما تغلغل فى قصته (الحرام) فى الريف .. وبحكم هذا التغلغل حلل كليهما بعينه ما بين يديه من حشد التفاصيل .. فمثلا قصة (العيب) تجلو ثلاثة قطاعات كبيرة جلاء يكشف عن حقيقتها كشفا سافرا بلا زيف (ولا رتوش) فعالم الرجال تختلف فيه المقاييس وفقا لضروب المنافع .. عالم تحكمه مبادىء مختلفة .. ومن الغريب أنها متناقضة .. ولا بأس من هذا التناقض فى نظرهم فلكل مبدأ دوسيه .. الرجل عنده « الشرف فى بيته غير الشرف فى عمله والحرام فى الليل غير الحرام فى النهار .. والفضيلة ما تمنعش الرذيلة كله موجود مع بعض فى حالة تعايش سلمى » (١)

وكأن المؤلف يتوقع من يستنكر هذا الرأى منه فمضى يضرب الامثال وكأنه يعزز رأيه فالوزير الذى يقبل الدعوة ليلا وهو يعرف أنها ثمن توقيعه غداة الوليمة يخدع نفسه بما يستحدثه من مبررات تسوغ موافقته بل تحتمها لأفضلية صاحبها على الاخرين وأحقيته بها .

ويمضى المؤلف فى سخريته من أفضلية الرجال المزعومة الى أقصى مداه وأقسى المدى أيضا حين يقارن بينهم وبين المرأة . .. « النساء أو الفتيات شخصياتهن متماسكة مترابطة ككتلة واحدة تضم قيمهن جميعا ، وكلها قيم متحدة واحدة الحرام فيها حرام تحت مختلف الظروف والاحوال ، والحلال أيضا واحد ، والعيب فى العمل مثله العيب فى الشرف ، وما يعيب فى البيت يعيب أيضا فى المصلحة كتلة مترابطة واحدة فرق كبير بينها وبين قيمة الرجال الموزعة على أدراج ودوسيهاتبحيث يحيا الرجل صادقا بأكثر من مقياس وأكثر من شرف وأكثر من حلال أو حرام ، ويستدعى اذا اضطرته الحاجة المقياس الذى يناسبها .. أبدا ليس مثل الرجل الذى باستطاعته أن يفقد احدى قيمه دون أن يؤثر هذا على غيرها من القيم . باستطاعته أن يكون زئر نساء ولكنه فى نفس الوقت تجده صادقا وشجاعا وأمينا بل ربما تجده شاعرا » (٢) أى سخرية ..

ولهذا علمت الايام والتجارب ، « عبادة بك » صائد الذمم » أن المرأة اشد حفاظا من الرجل واقوى منه استمساكا بالمبادىء .. ان المرأة عصية على الشراء .. بل ان المرة الوحيدة التى باءت مساعيه الملتوية بالفشل كانت أمام احدى الموظفات الكبيرات ..

ومن خلال صورة (الجندى) بشخصيته المنحلة ونزواته الطائشة وثوراته النزقة ، وصف الكاتب الرجال بانهم اجرا اقتحاما وأشد حدة وأكثر قدرة على التحطيم والتخريب .. انهم أقسى ضراوة .. واعنف ثورة .

(١) ـ ص ٨٢
(٢) ـ ص ١٢٠

وبعد تحليل مستقص لنفسية الرجل ونفسية المرأة ومقارنة طويلة بينهما أعلن الكاتب ، الحكم ففى مجلس ضم بضع فتيات مثقفات وموظفات ودار الحديث حول الرجال وسرعان ما صدرت الاحكام بالادانة ناقمة على حقيقتهم المتشكلة ومبادئهم المتذبذبة المطاطة التى تختل معها المقاييس وتضل القيم .. والتقت آراؤهن عند كلمة واحدة « هؤلاء الرجال وان كانوا أكثر منهن قذارة أيضا وانهن بعالمهن قد يكن أكثر تخلفا وضيق أفق الا أنهن أكثر نظافة . » ص ٨٣

أما عالم النساء فقد بدأ الكاتب تصويره منذ البداية .. الشباب الأخضر أو العمر الأبيض الذى تلون دنياه أحلام السذاجة الأولى .. أحلام كتلك التى تملأ راس سناء .

أحلام تستكثر من الملابس الانيقة الجميلة وتغدق المال بلا حساب .. أحلام تكيفها حاجة صاحبتها الحاضرة فاذا كان الجوانتى ضرورة بالنهار استقرت الرغبة الملحة فى العقل الباطن حتى تاوى صاحبتها الى فراشها فتطفو وتأخذ شكل الحلم الوردى الذى يلعب فيه خاتم علاء الدين دورا كبيرا فيجوس محال الازياء ويصطفى ويختار ثم يضع بين يديها ما تشتهى ويقف منتظرا صدور اوامر اخرى .. واحلام العذارى دائما طيعة ذكية تحقق الرغبات فى استسلام تلك الاساطير الذى يردد دائما: لبيك لبيك عبدك بين يديك ..

وعالم البنات هذا الغرير لا يخلو من هنات تنزل أحيانا الى درك الأخطاء تمثله سناء ذات الوجه المصرى الاسمر الجذاب القسمات لا تخلو حياتها رغم ادبها الظاهر من (تجارب)تخوضها فى حذر وتكتم وكيانها يضج بالنوازع والرغبات واللهفة العارمة .

ويمضى الكاتب مع البطلة فى عملية تعرية لخجل الفتيات فسناء رغم نوبات القشعريرة التى تعلوها كلما تذكرت غريمها ، لا تنكر ولا تستطيع ، ان شيئا فيها قد استجاب ووافق وارتعش لتلك التجربة الاولى . وادهى من هذا انها فى داخلها تحس احساسا خفيا مزعجا .. انها تتمنى أن تعود التجربة كما هى تماما بشرط ان يتغير البطل وان تكون التجربة الجديدة عنوة أيضا واغتصابا اى بغير ارادة منها فى الظاهر وان كانت متقبلة مقدما .

وان كنت ارى فى هذه التعرية ، تحلية أيضا .. فالعمل او الشعور على غريزته مازال يستمسك بالحياء الذى يتمنى معه أن يحدث (عنوة واغتصابا) لتنجو من حساب الضمير .

المرة الوحيدة التى قسا فيها المؤلف على المرأة .. هوى على راسها فجأة بالبلطة كانت فى الصفحة الاخيرة .. فى السطور الاخيرة حين ألقى بسناء فى قرار الهاوية وقسوته تاتى من أنه لم يتدرج بها فى طريق الرذيلة .. لم يحطها بسطوة الاغراء والاجتراء من الغير ليجعل لها بعض العذر .. لم يجعل العرض والاجتذاب من جانب الرجل بل جعلها هى ـ اشد ما يكون قسوة ـ التى تعرض نفسها كالمحرفة حتى على من تنفر منه .. حقا أنه مهد لهذا بتحليله لنفسية المرأة التى لا تعرف الا أمرا واحدا اما الحلال واما الحرام ، وفتحه ثغرة كبيرة بقبولها الرشوة ولكنه أجهز عليها بسرعة لعلها هى التى جعلتنى أتهيب قراءة الصفحات الأخيرة عندما وصلت اليها فى قراءة القصة .

ولعل هذه النتيجة تفسر « صعوبة » بيع النساء ذممهن .. لان الخطا هنا لا يتوقف عند هذا الحد بل يتجاوزه الى ما هو اخطر .. ان الدمار سيشمل ذاتها ووجودها المعنوى كله اذ الحرام عندها كما يقول المؤلف حرام تحت مختلف الظروف والاحوال .. والعيب فى العمل مثله مثل العيب فى الشرف .. فمن تقبل الدنية فى عملها ما أيسر ان تزل بها القدم وان كانت قبلا عصية على الغواية والزلل ..

ومؤلف قصة (العيب) ناقد اجتماعى فقد نقد التربية المتسلطة المستبدة حين جعل (الجندى) ثمرة لها ذلك المخلوق الذى كان « طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصب الاوامر والنصائح كالزيت المغلى فوق رأسه مذ مات كأنما عاهد نفسه بعدها ألا يستمع لنصيحة أحد سواء أكان مخطئا أم مصيبا وسواء أكانت النصيحة من عاقل أم أحمق ، بل لقد جعل شعاره بوعى منه وبغير وعى أن يخالف كل ما يقال له من نصائح وهوايته الكبرى أن يعصى القوانين .. ان القانون يظل عدوه اللدود الى أن ينجح فى خرقه ، والتعليمات تظل عبئا لا يطاق الى أن ينجح فى العثور على وسيلة يستطيع أن يتحايل بها عليها .. وليست فقط القوانين واللوائح المكتوبة أكثر من هذا وأبعد ، كل ما يأخذ شكل القانون اذا تصادف ووجد الرخام أو القيشانى فى أى دورة مياه يدخلها لامعا نظيفا انيقا لا يستريح الا اذا أخرج قلمه الكوبيا وخطط وشخبط حتى يشوه من المنظر .. اذا جلس على مقعد عربة الاتوبيس سرعان ما يخرج سلسلة مفاتيحه وبها المطواة الصغيرة ذات السلاح الحاد الذى يفتحه ويعمله فى جلد الكرسى وفى تخف شديد ، يقطعه حتى يطل القطن وفى بوية الجوانب حتى يظهر معدنها . واذا أردته أن يكرهك كره العمى انصحه نصيحة أو أنقده نقدا » (١)

والكاتب يسخر ، وهو الطبيب ذو النزعة العلمية بالطبع من اطباء النفس .. « فسناء » حين يطبق عليها زوج خالتها بذراعيه لم تتكون لها عقدة فقد سارت بها الحياة سيرا طبيعيا فلا هى تخاف الرجال ولا هى تتهافت عليهم كما يحتم علماء النفس أحد النقيضين فى مثل هذه الحالة ، ناسين أو متناسين عاملا هاما له خطره وهو « الزمن » .

وسخريته غير الفكاهة وغير التندر .. انها سخرية جادة قد يضحك المؤلف من لفتة او لفظة او معنى ولكن المؤلف لا يضحك .. ان وراء سخريته رغبة فى عملية كبيرة .. عملية هز المجتمع أو النواحى الراكدة فيه مادية كانت أو عقلية .

وقد وقف الدكتور يوسف أدريس عند النظرة القديمة الى المرأة .. وقف عند عالم الحريم .. الذى كان ينظر اليه الرجل نظرته الى مقتنياته الخاصة .. نظرة السيد الى المسود والمتبوع الى التابع .. عالم ، المرأة فيه متعة عالم تعيش فيه المرأة بجسمها حتى اذا عجز هذا الجسم عن قضاء الاوطار ضمت صاحبته الى قائمة المخلفات وحلت أخرى محلها .. بالجسم أيضا فلا الاولى ولا الاخيرة تشارك فى رأى أو تقضى فى أمر أو تحمل مسئولية .. وهذه السلبية أزرت بها وهونت من شانها .. فاصبحت بالنسبة الى الرجل (ثانية) وهو اول لا تتساوى معه وبالطبع لا تتقدم عليه .. هو المقدم دائما .. له كل الاحترام .. وله كل الحقوق وله كل شىء وهى بعض هذا الكل الذى استولى عليه .

ومن هنا اصبح عمل المرأة له خطره فالمصلحة او العمل هى « الارض المحايدة حيث لا تسرى قوانين البيت والمجتمع ، حيث لا تسرى قوانين الاخلاق ، حيث القانون الوحيد المطاع هو قانون العمل حيث الخطيئة الكبرى لمن لا يعمل » .

وهنا استوقفتنى هذه العبارة :

« اهو احنا دلوقتى لا احنا ستات على ناحية ولا رجاله على ناحية زى ما تكون عملنا جنس تالت » (٢)

تسمية كنت أبحث عنها فى نفسى .. ليست للمرأة العاملة النظرة الكاملة التى للرجل والتى اكتسبها على الزمن باعتباره كاسبا أو كما يقول الدكتور يوسف أدريس « باعتباره الرجال أصحاب عالم المسئولية وأكل العيش العالم الذى أقاموه واحتكروه واحتفظوا بمفاتيح أسراره العالم الذى تكفل بصبهم فى قوالبه وتكوين أمزجتهم وصنع هياكل شخصياتهم وقيمهم » (٣) وأنا أضيف وصنع هيلمانهم ليس للمرأة العاملة هذه النظرة الكاملة وليست لها راحة المرأة العاطلة .. امرأة البيت أو ست البيت جنس تالت كما يقول .. ولكن الى حين ..

والمؤلف يؤمن بالانسان الذى قد يختفى وراء حيوانية ظاهرة كما رأينا الجندى .. ولكن هذا الجندى نفسه تيقظ الانسان

---

(١) ـ ص ١٠٢ ـ ١٠٣
(٢) ـ ص ٧٩
(٣) ـ ص ٨١

الغائب فيه وان كان كامنا فى اعماقه ، وكاد يستجيب لقيم الخير والطهر المتمثلة فى سناء الى ما قبل ترديها .

... ...

والدكتور يوسف ادريس من أقدر قصاصينا على (شد) القارىء اليه ، على جذبه ، فالخيط فى يده كالزمام يتحكم فيه قادر مسيطر .. هذا الخيط ، الذى كثيرا ما يفلت من أيدى كثيرة أو يتميع ، متماسك طول الوقت .. مطرد فى يد يوسف أدريس .. هنا الحبكة التى يتحدث عنها النقاد ويشترطونها ، ويوفرها يوسف ادريس بلا تعمل أو صنعة .. انها عنده احدى مواهب الطبع والخلق ..

وهو يخلع أهمية على الحدث ينظمه مع احداث أخرى فلكى تحس خطورة تعيين البطلة فى المصلحة يقرنه لك الكاتببأحداث عامة .. كى لاتنسى ..

« ثلا ثمرات فى تاريخ المصلحة ازدحمت مثل هذا الازدحام ، يوم توفى سعد زغلول ونعاه الناعى ، ويوم طرد الملك ، واليوم الذى عينت فيه سناء .. »

واذا كنا عند الحديث عن فن الصورة عند الاستاذ يحيى حقى، قد أشرنا الى تخديمه المطابقة بالصورة لرسم الشخصية المراد رسمها فاننا هنا نذكر ان الدكتور يوسف أدريس ، المفارقات عنده غير مقصودة فسناء البطلة عاش بها فترة بيضاء طاهرة كشعاع من نور يحيط به الظلام من كل ناحية فيزيد تالقه القا ، ويزيد تعلق الامل به تشبثا ويزيد العزاء فيه رضا وتعويضا.. ولكن المفارقة هنا طبيعية .. هكذا الناس فى الحياة يتفاوتون .. ليست مفارقة متقابلة صريحة كما هو الحال عند الاستاذ يحيى حقى الذى يرسم صورة لبائسة فيجمعها تحت سقف واحد مع ثرية واسعة الثراء ويجعل الشقية تقف حين يجلس الغنية متكئة فى كرسى وثير لا جالسة فقط .. الخ المتوازيات عند يحيى حقى ..

والدكتور يوسف ادريس يركز احيانا على القسمات المادية واحيانا على القسمات المنوية للشخصية المرسومة وكثيرا ما يخدم احد الجانبين ، الاخر ، ويؤصل له .. وللمؤلف فى هذا المجال الفاظ خاصة كانها ولدت لساعتها فى اللغة ، واخرى مقصودة فالسيدة العاطلة التافهة التى تولد الشحم فى مواضع كثيرة من مساحة جسمها الواسعة يجعلها تفطى عقمها العقلى والمعنوى بكلام تلوكه فى نطاعة وهى تجلس واضعة (فخذا فوق فخذ) .

واعتقد ان المؤلف يقصد هذا التعبير مكان ، مثلا ، (رجلا على رجل) حيث التعبير الاول فيه شحم ولحم وبدائية حتى يمهد « تخن الجسم لتخن العقل الذى اراده المؤلف بصاحبة هذه الصورة .. وهى على كل حال من الصور الاجتماعية أعنى أنها تعيش فى مجتمعنا لابين النساء فحسب بل بين الرجال أيضا .. بيننا من تجلس واضعة فخذا على فخذ تتحدث عن كل ماهو « عيب » بانطلاق زائد وكأنما هى العالم المتبحر يطرق موضوعه المفضل السيدة الغريبة التى استنكرت حين سألنها ان كانت تشتغل مجرد السؤال باعتبار أن العمل « عيب » لايليق بالسيدة الفاضلة أن تترك بيتها لاجل ان تزاوله ، السيدة التى تفخر بانها « ربة البيت وتلتقط مواقف العيب لتخوض فيها وتتوسع معتقدة أنهن مادمن يرتكبن العيب الاكبر ويعملن فلم يمانعن فى مزاولة العيوب الصغرى مثل الحديث عن العيب والنكات والقفشات (١)

وتقابل هذه الصورة صورة لالوان من العاملات عند المؤلف .

والدكتور يوسف ادريس بارع فى اعطاء المعانى ذاتالدلالات الخطيرة فى عرض الحديث وكانه لا يعنيه الا الأذكياء وحدهم (الحدقين) .. فقد يعطيك تحديد ماركة السيارة مضامين كثيرة .. مثلا ..

والآن ننتقل الى الاسلو بولست ادرى لماذا تحضرنى فى وصف اسلوب الرجل صفة (الطزاجة) .. اسلوب الدكتور يوسف ادريس اسلوب « طازج » .. اسلوب برىء براءة تامة من

---

(١) العيب ــ ص ٧٨

الكليشهات المحفوظة فى الادب العربى ... فهو من هذه الناحية فى مثل نظافة الصينى والكريستال على حد تعبير المؤلف .. وهذه الطزاجة تشمل عنده كل شىء الالفاظ والتشبيهات والنظرة الى الناس والقيم والاشياء .. ولاسلوبه بمقوماته كلها خاصة الاثارة واللفت « ولم تكن استحالة التصور تحيزا ضد المرأة ولكنها استحالة أن يعتقد أحدهم أو يهضم أن تستطيع فتاة أو سيدة ما فى الوجود أن تجد لها داخل هذه المؤسسة الرجالية الخالصة تماما كما لا تستطيع أن تتصور أن توجد فتاة أو سيدة فى جناح الملابس الداخلية الخاصة بالرجال مثلا ، فهنا مكان رجالى مزدحم لا بحكم اللوائح ولكن بحكم الكتلةونوع الكتلة وكتلة الكتلة تماما كما لا تستطيع أن تتصور وجود لوزة سوداء مع لوز القطن الابيض أو وجود رجل أى رجل فى مكان خاص بالسيدات مهما كان السبب فى تجمعهن وحتى لو كان سببا لا يمت الى الجنسين بصلة » (١)

والخطوط عنده محددة كالحفر .. ومن اصافه مثلا « سيخى النظرات » ومن قوله « مس مرآه هكذا شعور سناء مسا سريعا حاسما داميا كقطع المشرط » (٢) وهنا تغلب عليه مهنته الاولى مهنة الطبيب الذى يعرف عمل المشرط .

ومن تعبيراته العميقة « أيام لا تستطيع حصرها ، لا لكثرتها أو لقلتها ولكن لانها كانت مجرد يوم واحد متصل طويل » (٣) وقريب من هذا وصفه للبطلة فى محنة الضمير « قد يكون الفخاطر وخاطر قد دار فىعقل سناء ، وقديكون الامروكأنخاطرا واحدا لم يدر فالدوران السريع يبدو كالثبات المقيم (٤) لغة محددة حازمة ..

ومن طرائفه فى التعبير قوله « ليلة الوظيفة » على وزن(ليلة الدخلة ») وهذا التداخل اللفظى من عندى صدى للتداخل المعنوى عند الكاتب عندما دق قلب البطلة « وكأنها ستزف الى العمل مثلا » (٥)

أو قوله « الصديقات اللدودات » (٦)

أو قوله « ضحك فى فشله التام للتعبير عن المرح تكاد تضحك عليه . » (٧)

أو قوله « غسل مخ » (٨)

ومن الفاظه الخاصة الجديدة « جهاز رادارها الانثوى » ، « الدموع الداخلية » ، « عقل بناتى » ، تمكتب » ولعل الافضل ان أسجل الجمل كاملة حتى تتبين اللفظة على النحو الذى أراده لها الكاتب :

« لم يكن جهاز رادارها الانثوى ينقل اليها أية نوايا ذكرية خافية » (٩)

تعبير محكم عن طبيعة حساسية المرأة .

« الدموع الداخلية غير المرئية التى لا تنى عن سكبها فى المصلحة والدموع الظاهرة التى تتفجر بارادتها فى البيت » (١٠)

« عقلها الذى كان لا يزال بناتيا حالما فى آرائه » (١١)

تعبير لطيف ربما لانه يذكرنا بالعنب البناتى او الزبيب البناتى .

« وهجم الثلاثة داخلين فى كتلة مندفعة ذات ثلاثة أحجام مختلفة ما لبثت أن انقسمت وتمكتب .. » (١٢)

---

(١) ــ ص ٦
(٢) ص ٩٠
(٣) ص ٧٢
(٤) ص ١١٦
(٥) ص ٩
(٦) ص ٧٦
(٧) ص ٧٦
(٨) ص ١٢٠
(٩) ص ٢٥
(١٠) ص ٢٤
(١١) ص ٢٥
(١٢) ص ١٨

والدكتور يوسف ادريس يخدم « التكرار » فى الابانةوالتعبير .. ويخدم العدد « كان الزمن على عكس عادته ، يمضى بسرعة خارقة فما أسرع ما أصبحت الساعة العاشرة والنصف مضت الف وثمانمائة ثانية دون أن يجد جديد .. » (١) هنا ترسم عملية تفتيت الدقائق بطء الوقت وثقله ..

وهو يخدم شيئا آخر ، الخطوط « سناء من بين الخمس فتيات اللاتى عين كدفعة أولى وخطان تحت أولى هذه . » (٢)

و « العامية » عند الدكتور يوسف أدريس تأخذ مـــكانها الطبيعى فى الجملة فى راحة تامة بلا افتعال أو اقحام فمثلايقول (القى السؤال سائقا العبط على الهبالة (٣) أو قبل ذلك حين يقول « الضجة لم تحدث الا حين ذهبوا الى عملهم ذات يوم كالمعتاد لا بهم ولا عليهم فوجدوا فى أكثر من حجرة من حجرات المصلحة فتيات » (٤)

وأحيانا ياتى بمترادفين فصيحين كدفاع مقنععناستعمالهالعامية انه استعمال القدرة لا العجز .. تجد عنده مثلا « طال أمـــد انصاته واصغائه » (٥) وفى نفس الصفحة يقول (الصـح) فى مكان الصواب .

ان المسالة أكبر من ان تكون مسالة الفاظ اننا أمام كـــاتب فنان يرسم صورا للمجتمع الذى يعيش فيه .. صورا تحمل معنى الدعوة الى الاصلاح دون أن تلقى خطبة منبرية ، كـــاتب يكتب فى ثقة .. ثقة كبيرة تسهم فى عمليات خلق كبيرةاسهمت من قبل مع شجاعة باهرة وارادة قادرة وايمان بالفن راسخ فى القرار الكبير وهو تضحية الطب على جلال خطره ، من أجل الادب الذى تفرغ له خالصا الدكتور يوسف ادريس منتقلا من مقعد الطبيب الى مقعد الاديب .

الدكتورة نعمات أحمد فؤاد

* * *



لاأعلم كيف تلقى القراء مجموعة قصص « طريق الجامعة » التى صدرت اخيرا للدكتور شكرى عياد ، ولكننى أذكر انى عندما قلبت آخر صفحة فى الكتاب كنت أسيرا لفكرة واحدة :

« ان بعض القصص تعتبر وثائق للدلالة على القيم الروحيـــة والاخلاقية لشعب معين »

(١) ص ٩١
(٢) ص ٧
(٣) ص ٥٥
(٤) ص ٦
(٥) ص ١٠٣

ولم يكن هذا امرا جديدا فكثير من الدراسات الاجتماعيـــة والتاريخية والفلسفية وغير ذلك من أنواع الدراسات تعتبـــر القصص من أهم مصادر البحث فيها .

الا ان قصص شكرى عياد تنقلنا نقلا مباشرا الى هذا النوع من التفكير . هل هى معدة بقصد او دون قصد لتدل على جانب معين من حياتنا ؟ او هى قد بلغت من الصدق بحيث تفرض نفسها علينا كحقيقة من حقائق حياتنا ؟

هى قصص ينبشها فضول طويل الصبر . وعلى الرغم مما فى اسلوبها من شاعرية يحس القارىء أن مرحلة غير قصيرة من التفكير والتامل قد سبقتها ، وان كل كلمة فى هـــذه القصص موضوعة بتدبر يحاول ان يبدو عفويا .

ولهذا فانت تستطيع أن تعدد الابواب التى عالجتها قصص « طريق الجامعة » . تستطيع ان تجد فى كل قصة صفة عامة من صفات مجتمعنا او تقليدا من تقاليده . وقد كان الكاتب حريصا على التنوع ، بحيث يمكن ان تجد فى الكتاب اكثر من ظـــاهرة اجتماعية او خلقية ، وكانه يقدم من كل نوع عينة .

ولناخذ مثلا حب ابناء الطبقة الوسطى الصـغيرة للتعـليم ، وهو حب اقتصادى طبقى ، يرى فى التعليم وسيلة للارتقـاء الاقتصادى والصعود الطبقى . وهذه ظاهرة اصيلة فى مجتمعنا عبر عنها كتاب كثيرون فى صور مختلفة . اما الدكتور شكرى عيـــاد فقد التقطها من زاوية تفيض بالشاعرية وان اغرقها فى تفاصيل مبدئية تريد أن تعمى القارىء عن ان وراءها فـــكرة مدبرة . والفكرة - بعد تجريدها - هى الجولة الثانية التى يخوضها الاب الموظف الذى لم يستطع اتمام تعليمه ليعوض هذا النقص عن طريق ابنه . فهو يتابع تعليم أبنه فى اهتمام شديد وياخذه الى مدرج من مدرجات الجامعة ليشهد مناقشة رسالة جامعية لايدرى الابن عنها شيئا بل يغرق فى تهاويل بعيدة عن الموضوع الغـــامض الممل الذى يسمعه .. ولم يدرك الصبى لماذا احضره أبوه فى هذا المكان الغريب حتى تنبه على يد ابيه وهى تهزه فى « عصبية .. « وطار النوم منعينيه .. لقد رأى وجهأبيه غارقا فى ضوءالمصابيح الكهربائية . وكان الضوء يسيل عليه وكأنه دموع » وكان الاب يشير الى احد الاساتذة الذين يناقشون الرسالة ، ويقول لابنـه فى صوت متهدج : « أهو ده كان معايا فى المدرسة .. »

ولكن الدكتور شكرى عياد لامر ما يكتب الجملة الآتية حينما اراد ان يوضح فى اول القصة صلة الابن بالاب : « وطارق ابن الست كريمة والسيد كامل أمين .. لماذا تظن ياقارئى العزيز ؟ لا لا ، اننى أكتب بغاية البراءة وحسن النية ، طارق ابن الست كريمة والسيد كامل أمين »

وهو بهذه الجملة المريبة الشاكة التى لم تتكرر مرة اخـــرى فى القصة يريد أن يلقى ظلا كثيفا من الفشل على كفاح الاب من اجل الارتقاء الطبقى فى جولته الثانية وكان يريد ان يقول ان الاب خسر المعركة فى الجولة الاولى ، وان الجولة الثانية لايدرى احد ما اذا كانت جولته حقا ام لا .

ويبدو ان الكاتب كان ينوى فى بداية قصته ان يصل الى هذا المعنى ، ولكن القصة تخلصت من هذه الجملة المتشككة وان لم يتخلص منها الكاتب .

وهكذا انتقلنا من فكرة درامية معقدة تفتح مجالات لانهاية لها الى الفكرة المحدودة عن طموح الطبقة الوسطى الصغيرة ، وعن اسلوبها التقليدى فى الوصول الى اهدافها . وبهذا اصبحت قصة « طريق الجامعة » تسجل ظاهرة اجتماعية عامة من الظواهـــر الواضحة فى مجتمعنا .

ونفس الروح التسجيلية التى انتهت بالقصة الاولى الى نهايتها اختارت ان يكون موضوع القصة الثانية ، احساسا اجتماعيـــا شائعا فى بلادنا وهو تقديس الاسرة . فقصة « الحجرة الخلفية » تروى مغامرة شاب مصرى يتعلم فى الولايات المتحدة الامريكيـــة انتهت بالفشل والارتداد ، عندما يكتشف هذا الشاب ان المراة

التى اشتهاها لكى تكون موضوعا لمغامرته ام لثلاثة اطفال تخفى عنهم حقيقة الوسائل التى تتكسب بها •

وهى صورة اخرى تدل على بعض الاتجاهات النفسية والخلقية التى يعيش عليها مجتمعنا ، حتى لو انتقل فرد من افراده الى مجتمع آخر مختلف تماما فى اتجاهاته النفسية والخلقية •

ومثل هذا الموضوع يلح ايضا على كتاب القصة عندنا الحاحا غريبا ، ويكشف عن مدى تغلغل هذا الاحساس فينا لدرجة ان يتحول الى خصيصة يغرم الكتاب بتسجيلها والوقوف عندها الى درجة التازم •

والقصة الثالثة « الثار » تسجل لونا شائعا هو الآخر من صراع الرجل والمراة فى مجتمعنا • فاقسى انواع الثار بالنسبة للشاب المصرى هو ان يمتنع على المراة عندما تقدم له نفسها • وكثيرا مايتباهى الشاب المصرى بقصة تشبه قصة « الثار » وهى فى الحقيقة قصة مكذوبة اغلب الظن انها تقوم على فشل حقيقى يعوضه الرجل بهذا الموقف الرومانتيكى الذى يكذبه اهتمامه المبالغ فيه بالحديث عن ضحيته التى ثار منها •

قصة الدكتور شكرى عياد لاتعطى الايحاء بالكذب بصورة واضحة ، ولعل فكرة كشف كذب الراوى راودت المؤلف وهو ينشىء قصته ، ولكنها كانت تختفى وراء التفاصيل التى يشد بعضها بعضا وتفرض خطا آخر لاتجاه القصة •

والقصة تحدث فى مطعم ـ وهذه الاكاذيب تروى دائما فى مطعم او فى مكان عام عندما يلتقى صديقان بامراة ملفتة للنظر فيبدا احدهما فى تلفيق قصة تكشف عن فنونه وعبقريته فى عالم النساء • وفى هذا المطعم حيا احد الصديقين رجلا على مائدة اخرى واحنى راسه للمراة التى تجلس معه وهى زوجته فى الوقت نفسه ـ على حد زعمه ـ ثم اتجه هو وصديقه الى مائدة وجلسا اليها وبدا يسرد على صديقته قصته المختلقة وهذا النوع من الرجال يحسن التقديم والاثارة .. وهكذا ان هذه المراة « اخطر امراة » لقد اسقطت وزارة ذات يوم •• وينتقل من حادثة الى اخرى حتى ينتهى الى النهاية الطبيعية لمثل هذه القصص ،وهى ان المراة اسلمت له نفسها ولكنه تركها ذليلة وانصرف •

والدكتور شكرى عياد يسجل هذه الظاهرة الشائعة فى قصة « الثار » ولكنه تسجيل تتارجح فيه النية ، ويغيب القصد حتى يكاد القارىء ان يتوه بين التفاصيل الملفقة والتفاصيل الصادقة ففى احيان كثيرة يبدو ان المؤلف نفسه يعرض القصة وكانه يصدقها •

واعتقد ان هذا التارجح ناتج من ان المؤلف يصمم قصته قبل ان يكتب ثم يستدرجه التنفيذ الى عدة طرق اخرى ، فتبقى الفكرة الاساسية كشبح يكاد لايبين فى بعض الاحيان •

على ان التصميم الاساسى الذى لم يحد عنه المؤلف ابدا ، هو تسجيل الظواهر الاجتماعية والنفسية لمجتمعه •

ومن الممكن بعرض سائر القصص ان نكشف روح هذا التصميم

ولست ادرى هل هذا الحصر القصصى لعدة ظواهر اجتماعية من عمل الفن القصصى ام لا •

العيب الرئيسى فى هذا الاتجاه ، هو ان روح التعميم تغلب عليه ، والنماذج التى تتحرك فى اطاره نماذج فيها من العمومية اكثر مما فيها من التخصيص • فالاب كامل امين لايتميز عن اى موظف فى مثل ظروفه عن موظفى الدولة الصغار ، والطالب المصرى فى امريكا • والشاب سكرتير الوزير بفتونه والمباهى بانتصاراته الغرامية والسيدة احلام الزوجة الصغيرة هدف اصدقاء زوجها ، وعم متولى مربى النحل ، وغيرذلك من الشخصيات هم فى الواقع « نماذج » عامة لاتدرس لذاتها ، ولا تتكشف عن جوهر انسانى . بقدر ما تدرس لذاتها ، ولا تتكشف عن عن مظهر اجتماعى •

ولهذا السبب يحتل الموضوع فى هذه القصص مركز الصدارة وتتحول الشخصية الانسانية الى رمز عام • ولما كانت الموضوعات التى تطرقها قصصنا متشابهة فاننا نواجه شيئا نسبيا من التكرار

فلدينا مثلا قصة « السجن الكبير » وهى تقوم على فكرة بل على عنوان تكرر لدى بعض كتابنا . وهى أن حياتنا سجن كبير الفناء حتى لم نعد نتبين ان هناك عالما آخر افضل وارحب واكثر غنى •• وقد عالج الدكتور شكرى عياد هذه الفكرة علاجا رمزيا ، ولكنه انتهى الى نفس الغاية : الناس يعتادون احيانا حياتهم حتى يالفوها ولا يدركون مدى مافيها من عبودية حتى تتزلزل اركان السجن لحادث خارجى فيبداون الثورة والانطلاق ،

والجدة التى فى هذه القصة هى ان هناك حنينا غريبا لدى شعبنا الى كل ما الفوه حتى ولو كان سجنا .. ولذلك تختلط افراح الحرية باسى غريب غامض لايعطلها ولكنه يكسبها شيئا من الشاعرية الحزينة الآسرة •

ولدينا مثال آخر على تشابه الموضوعات ، فقصة « احلام » قصة الزوجة التى تزوجت شابا بورجوازيا صغيرا يدفعه الطموح الى ايلام الولائم فى بيته للرؤساء حتى ينال ترقية • وسواء علم ام لم يعلم فان زوجته تصبح اهم مافى الوليمة

ومازلنا نشك كثيرا ، ونقف على اطراف اصابعنا ، عندما نسمع او نقرا موضوعا حول زوجة تنصب لها الشباك لكى تخون امانة الزوجية • وهو موضوع ـ كما ترى ـ لاتكاد تخلو منه مجموعة قصصية من مجموعاتنا التى تصدر تباعا •• ولعله نابع من فهم شائع لدى اغلبنا ان المراة لم تزل مجرد متعة ، وانها « شىء » متهم دائما ، ينبغى ان نضعه فى امتحان حتى نتاكد من جودته •

وفى هذه القصة لايكاد ينفرد الزوج بخاصية معينة ، فهو الزوج الذى لا يفكر الا فى الترقية وهو بالتالى على شىء من الغفلة لا يقوم بدور « الحراسة » الواجبة على زوجته حتى ينقذها من « الفتنة » • والزوجة كاى امراة شابة تعلمت فى الجامعة تواجه حريتها بذهول ، وترى الشباك الملقاة حولها فى شىء من البهجة الخائفة من الخطيئة .. هى نفسها تؤمن انها شىء للمتعة يتجه اليه الرجال حتى وهم على اعتاب الشيخوخة كالسيد « حسان » رئيس زوجها لا باعتبارها انسانا بل مجرد انثى . وهى بهذه الصورة لاتتميز عن اى امراة اخرى من نفس طبقتها وفى نفس ظروفها •

فالموضوع اذن •• وبعض الموضوعات بالذات هى التى تسيطر على ذهن القصصى المصرى ، وهو يطرقها دائما ـ مهما اختلفت الاساليب ـ وكان عليه ان يشترك فى هذا المعرض الغريب الذى تفرض فيه عاداتنا الاجتماعية والفكرية نفسها على كل مايعرض فيه •

وليس الكتاب مطالبين بان يبتعدوا عن مالوف الحياة ،ولكنهم مطالبون بالرؤية الجديدة ، بان يكونوا فوق المالوف ـ كلما استطاعوا ـ ليروا رؤية اكثر عمقا وشمولا ، وليس المقصود من هذا هو الانعزال ، بل معاناة الحياة معاناة اكثر ايجابية ،وكلما اصطدم الكاتب وتصارع مع القيم السائدة ، اصطداما ذاتيا اولا، استطاع ان يجلو رؤيته لها ، وان يكتشف فيها اشياء جديدة ابعد ماتكون عن النظر المالوف •

وفى قصص « طريق الجامعة » بعض القصص التى عاشها الكاتب ، قصة « المستحمة » ولو انها تصور مدى

تغلغل فكرة الشرف بمعناه الجنسي الساذج في الريف المصري وهي فكرة مطروقة كثيرا في القصص ، الا انها تمتاز هنـــا برؤية جديدة .

وهي تروى قصة فتاة ريفية فقيرة ماتت امها وتركتها لتعيش مع اب لايتحرك من فراشه لعلة فاجأته فقامت هي ترعى شئونه وتعمل من اجل قوتهما المشترك وعلى الرغم من فقرها فقد كانت جميلة « ولكن ترى أكان الجمال لمثلها نعمة ؟ لقد كان الفقـــراء يتحامونها لجمالها كما كان الاثرياء يتحامونها لفقرها ، ولاعجب فالجمال كنز يخشى حيازته من لايقدر أن يصونه . ثم من ذا الذي يقدم على زواجها وراءها أب عليل لايقدر أن يقوم بأمر نفسه ، ولا يجد في عجزه وشيخوخته متكأ سواها »

وتمشيا مع روح الاسطورة انتى شاء المؤلف ان يشكل قوام قصته من عجينتها .. أثمت الفتاة مع شخص تحبه ، رجع اهل القرية انه من ابنائها الاثرياء .. وكانت الفتاة « تذهب في سحر كل يوم قبل ان يؤذن المؤذن الى البحيرة التى تشرف عليها المقابر ، فتتجرد من ثيابها وتغمر جسمها كله في الماء لحظات ثم تعود الى دراها .. »

وذات يوم تفضى الفتاة الى والدها بسرها على انه سر لصديقة لها ، فيتمتم الشيخ المشلول : « استغفرى الله ياخالدة وابتعدى عن هذه الفتاة . انك ما تزالين طفلة يا بنيتى ، فالاثم الذى ارتكبته صاحبتك لا يطهره الماء . انه اثم فظيع لا يطهره الا الدم »

وفي اليوم التالي سمع اهل القرية عنـــد البحيرة صرخات حدادا لاتشبه أصوات البشر ، وعثروا على جسم امرأة عارية قد غرق في الدماء ، واذا هي خالدة وفي يدها سكين مسنونة »

الا ان الاكثر تأثيرا في النفس هو ان شابا من ابناء القرية الاثرياء ، اختفى في المقابر عقب هذا الحادث مباشرة ، وقيل ان لوثة اصابته ، كان ينام في الصباح ويخرج في المساء وفي يده مصباح يدور به في المقابر وكانه يفتش عن شيء .. ومند عشرين سنة والرجل يدور دورته هذه كل مساء !

والقصة من أجمل القصـــص في الكتاب ، وهي وان كانت كسائر القصص تعنى بتقليد من تقاليد مجتمعنا ، الا انها ارتفعت من حيث اداؤها الفنى الى قمة درامية عالية . وهنا يقوم مثال على مايستطيع ان يضيفه الاداء الفنى التكامل على الموضوع المطروق والفكرة المألوفة .. والواقع ان الصنعة الفنية هي العصـــب الاساسي لاى عمل ادبى ، وهي الادب ذاته ، ولعل مانسميه النظرة الجديدة هو القالب البكر ، ان صح اننا نستطيع ان نفصـــل الموضوع عن قالبه .

وهناك مثال اخر ولكنه عكس المثال السابق ، فلدينا فكرة جديدة كل الجدة عولجت في قالب عادى ، وهي قصة « غروب الشمس »

وهي قصة رجل متفوق قامت بينه وبين زميل منافسة مبكرة منذ مقاعد الدراسة في المدرسة الابتدائية حتى التخرج في الجامعة وقد كان الزميل اسعد منه حظا واكثر توفيقا وتركزت حياة بطل قصتنا في متابعة زميله او غريمه ، حتى انفصل عالمهما وتقـدم الزميل في الحياة ، واصبح حديث الصحف والمجلات . ولكن رباطا قويا ربط بينهما على البعد هو الحقد الشديد الذى يـــكنه الرجل لزميله .. وفجأة يقرا الرجل نعى الزميل في الصحف .. وكما يصاب العاشق العظيم بصدمة عنيفة عند وفاة معشوقته ، اصيب الحاقد العظيم بنفس الصدمة ، وعندما جاءت زوجته لتدعوه الى الدخول من الشرفة بعد ان اشتدت لفحات الهواء وجـدته ميتا .

والقصة رغم جدتها تعالج فكرتها معالجة عادية . الا انها استطاعت بما تحتويه من جدة ان ترتفع الى مستوى القصص الممتازة .

وعندما نبحث عن الجدة لانبحث عنها كشيء نادر في الحياة او غريب عنها ، بل نبحث عن النظرة الجديدة ، عن الانطباع الجديد الذى ينفعل به الكاتب وهو يطرق موضوعه ، فمن البديهي انه ليس هناك جديد بالمعنى المطلق في موضوعات الادب . ولكن الكاتب عندما يبلغ قدرا من الاصالة والتفرد ينطبع كل نظر له بسماته الخاصة المتفردة . وهذا هو مانسميه بالجدة .

والواقع ان مانلمسه من تكرار في موضوعات القصص القصيرة في ادبنا المعاصر ، ليس تكرارا في الموضوع ، بل تكرارا في الاداء الفنى ذاته . لان انطباعات الكتاب بمشاكل مجتمعنا ، انطباعات سريعة يوشك ان يكون « الشائع » هو المؤثر الوحيد فيها وقد نشأ بسبب الكثرة المتلاحقة في انتاج القصة القصيرة ، ان اصبح لها تقاليد شبه ثابتة فيما تطرقه من موضوعات وفيما تختاره من اسلوب فنى ايضا ، وخضع الكتاب دون ان يشعروا للقيـــم التقليدية التى استقر عليها فن القصة القصيرة عندنا .

والدكتور شكرى عياد لم ينج تماما من الوقوع في اسر هذه التقاليد الفنية ، كما لم ينج من الرؤية العادية للتقاليد الاجتماعية ذاتها . ولهذا من الصعب ان تعثر على ملامحه الذاتية في هذه القصص

على ان الدكتور شكرى عياد يبحث عن طريقه الخاص بحثا دائبا ، وهو يوشك ان يلتقى به ، فقد داعب هذا الامل في قصة « السجن الكبير » وفي قصة « غروب الشمس » وفي قصـــــة « المستحمة » فهو في هذه القصص يشكل سماته الخاصة ويتخلص ـ في درجات متفاوته ـ من النظر التقليدى في الفن وفي الحياة

ومن المؤكد اننا نواجه قصاصا كبيرا يحطم القشرة الصلبة التى تحوطه ، ونسمع دقاته من الان ، تلك الدقات التى تعلن ان رفع الستار عن البطل اصبح وشيكا .

احمد عباس صالح

* * *



في تلمسان ، ولد محمد ديب في اليوم الحادى والعشرين من شهر يوليو عام ١٩٢٠ .

وفي تلمسان ، ثم في عوجا ، نال قسطا من التعليم ، ثم عمل في مهن شتى ، فكان عاملا في مصنع للسجاد ، ثم محاسبـــــا في محل تجارى ، ثم معلما فصحفيا فكاتبا .

وقد ترجمت آثاره الى عدة لغات ، وفاز بجائزة Feneon الادبية عام ١٩٥٣ .

وقصصه الثلاث التى سنتحدث عنها وهى «الدار الكبيرة» و « الحريق » و « النول » هى فى الواقع قصة واحدة يربط بينها وحدة البطل فى مراحل من حياته ، ووحدة الموضوع أيضا .

وقد يجدر ان نذكر ان « الدار الكبيرة » قد نشرت عام ١٩٥٢ ، أى قبل قيام ثورة الجزائر ، فاذا راينا تباشير الثورة، ينبغى ان نذكر ان هذه الثورة قد تخمرت ونضجت قبل ذلك .

والتاريخ يحدثنا بانه منذ بدا الاحتلال ، أعلن وزيرالحربية الفرنسى أن الغزو انما يرجع الى ضرورات بالغة الاهمية ، هى فتح آفاق للفائض من عدد السكان .

ثم ما لبثت فرنسا أن رسمت خطة أبعد مدى ، اذ قررت ان تلحق الجزائر بفرنسا ، وهل يوجد بينهما غير البحر المتوسط ؟ فلماذا لا تدعى انه بحيرة فرنسية وتجاهر بأن الجزائر جزء منها ؟

وهكذا خلق فى تاريخ الاستعمار مذهب جديد ، صارت به الجزائر فى وضع شاذ افترقت به عن البلاد الاخرى التىتعرضت للاستعمار الاجنبى ، فقد أصبحت أرضعربية اسلامية افريقية - فى نظر الاستعماريين الفرنسيين - جزءا من فرنسا الاوربية. ثم بدأت مصادرة الاراضى ، ففرضوا الغرامات على القبائل ، وحين تعجز عن دفعها يستولون على أراضيها .

اما فى مجال التعليم والثقافة ، فقد جاء فى تقرير رسمى أن عدد الذين يذهبون الى المدارس من أبناء الجزائر أصبح خمس عددهم قبل الاحتلال . وسار الفرنسيون على سياسة محاربة التعليم فى البلاد ، حتى لقد بلغت نسبة التعليم بين أبناء الفرنسيين والاوربيين فى الجزائر ١٠٠ فى المائة فى حين أنهذه النسبة بين أبناء الجزائر لم تزد عن ١٠ فى المائة وتشرد مليونان ونصف مليون من الاطفال فى الشوارع ، يعمل اكثرهم ماسح احذية أو حمالا .

ثم عملوا على أشاعة الثقافة الفرنسية من أجل تسهيل فكرة الادماج أو محو القومية العربية .

ومن أجل هذه « الفرنسة » قالوا ان اللغة العربية لغة صعبة لا يمكن الاعتراف بها من الناحية العلمية ، وصدر قانون بذلك بعد الاحتلال بثمان سنوات تعتبر به اللغة العربية لغة أجنبية . ولكن كل هذه المحاولات كانت تقاوم من جانب الجزائريين ، واحتفظت الجزائر بشخصيتها العربية، واستمدت من عروبتها شعلة تضىء لها طريق كفاحها .

هذا التاريخ الحى المعاصر ، هو مادة قصص محمد ديب، التى تصور قطاعا فى حياة المجتمع الجزائرى . وتتتابعأحداث القصة الكبيرة مصورة مظاهر الحياة ، فى تلك الحماماتالعامة التى ما زالت موجودة هناك ، وفى الحجاب الذى تحرص عليه النساء ، حتى ليصرخ الاطفال حين يرون فتاة قد خلعت حجابها « ويلها اذا علمت أمها أنها تسير بلا حايك » وفى المدارس التىتعلم الفرنسية ويجهل تلاميذهاكتابة خطاب باللغةالعربية، ثم فى انطباعات المجتمع ضد الغاصب ممثلا فى كراهية الشرطة والكفر بعدالة القضاء وتعذيب الاحرار واتهامهم بالشيوعية ، حتى لقد أصبح مجال فخر وطنى بين الشباب أن يذهبأحدهم الى السجن متهما بجريمة سياسية مثلما كان يحدث هنا فى مصر منذ اكثر من عشر سنوات .

وتتحدث القصة فى صور اشبه بشريط متماسك عنمصادرة أراضى الفلاحين واستغلال المستوطنين الفرنسيين لاهالىالبلاد،

ولكننا نلمح من خلال كل ذلك الامل القريب فى عدالة التوزيع بل فى الاشتراكية .

ويركز محمد ديب عدسته على الفتى « عمر » وهو واحد من ملايين الاطفال الجزائريين الذين يعرفون كل مظاهر البؤس ممثلا فى ملابسهم الممزقة وطعامهم الذى يقتصر أكثر الايامعلى الحساء ، ويعدون انفسهم أسعد حالا من غيرهم مثل والد « زبيش » الذى احرق ابنته تخلصا من عبئها أو ضنا بها على حياة التسول .

ومع كل هذا البؤس لا تخلو قلوبهم من أنبل العواطف التى لا تعرفها قلوب الاغنياء من الاوربيين .

كانت « عينى » والدة « عمر » تقول حين ترى المتسولين يتكاثرون : ! هؤلاء اخوتنا دما ، وضيوف أرسلهم الله الينا ، فأهلا بهم وسهلا . ولسوف نستقبلهم ولو لم يكن فى بيتنا ما نقدمه اليهم غير الماء ، لن يقال اننا طردنا اخواننا لاننا نملك مأوى ولا يملكون » .

حتى الغناء الذى يدلل الناس به ضجرهم أمام الصبى يتحدث عن « القدر التى تغلى بالطعام الطيب » كأنما أقصى ما يطمع فيه الناس أمام عنف الاستغلال ، أن يحصلوا على طعامهم . وحتى التشبيهات فى القصة تعبر عن هذه الحقيقة المرة حين توصف صخرة كبيرة بأنها ككيس قمح .

ويشب الفتى وينتقل الى معترك الحياة الزاخر بالصراعحين يذهب الى الجبل ، وينتقل من المدينة « الدار الكبيرة » الى الريف ثم يضطر الى هجر مدرسته بعد ذلك والعمل فىنسج الخيوط بالنول .

ويسمع لاول مرة أن من الممكن أن تتغير الحياة من البؤس الى النعيم ، وأن زيادة بضعة قروش لا يمكن أن تكون هدفا كبيرا .

ونلمح الثورة عارمة فى قطاع العمال الصناعيين مثلما نلمحها صامدة فى أعين العمال الزراعيين ، ثورة الذين يقولون « ان حشرة لا تحتمل حياتنا » وثورة الصامدين الذينيقولون: «ستجىء أيام سود ولكن ستجىء أيضا أيام بيض» ثم الثورة العاقلة التى تفكر فى العمل الجماعى ، لجمع شمل تلك الطاقات التى لم تستيقظ بعد . ولم يكن الامر عسيرا ، ولكن السؤال كان دائما : من هو البطل الشعبى الذى تلتف حوله كل القوى ؟

والواقع أن ترابط الاحداث فى القصة رغم أجزائها الثلاثة قوى .

فالقارىء يتفاعل مع تلك الاحداث فى سكان الدار الكبيرة التى تشبه الربع هنا فى مصر بمبانيها المتكاثئة ، ومع العمال الزراعيين فى اضرابهم ، ومع عمال النسيج فى ثورتهم ، بل مع كل فرد منهم لان شخصيات الرواية واضحة ، فمع أن الجميع ثائرون الا اننا نجد الثائر المدمر ممثلا فى « حمدوش » والثائر السياسى ممثلا فى « حميد سراج » والثائر المفكر ممثلا فى « كومندار » .

ولكن الواقع ايضا أن السرد التاريخى للاحداث الاجتماعية ممثلا فى اجتماعات المنظمات النقابية وقراراتها ، وغيرها من الاحداث ، كان يحيل القصة فى بعض مواضعها الى منشورات سياسية .

والملاحظ ان عناصر التشويق فى القصة نادرة ندرة كبيرة ، والسؤال الذى يتبادر الى اذهاننا بعد قراءة هذه القصة يدور حول « التكنيك » الذى اتبعه المؤلف .

فشخصيات القصة واضحة وضوحا ذهب بكثير من قيمتها، ولم تخل شخصية قط من تلك البساطة ، حتى « عمر » بطل القصة نفسه ، رغم ما كان يمتاز به فى كثير من الاحيان بالتفكير الصامت .

ونعود نبحث عن خيوط القصة لنرى تجمع نهاياتها فنراها قد تمزقت تحت وطأة العرض الاجتماعى الذى استولى على الاجزاء الثلاثة .

ورغم ان القصة مترجمة عن الفرنسية ، فانه من الواضح أن المؤلف استغل اسلوبه الشاعرى فى الوصف استغلالا كبيرا فهو شاعر خلاق كما قال « روبرت مكف »

الدكتور ماهر حسن فهمى

* * *



هذا الكتاب يطرق عديدا من الموضوعات التى سبق أن عالجها المؤلف فى مجلدات مستقلة . وهى تتسم بوحدة منهجية قلما نجد لها نظيرا عند المفكرين هذه الايام . وقد آثرت أن اتخير ثلاثا من هذه الموضوعات ، لنكتشف أولا أصول المنهج الذى يدعم به الكاتب وجهة نظره الواحدة فى جميع القضايا الفكرية التى عرض لها . وكى نتوصل ، ثانيا الى النتائج التى ترتبت على أخذه بهذا المنهج .

القضية الاولى تمس وضعا شاذا فى آدابنا المعاصرة ، تلك هى قضية اللهجات العامية للغة العربية . يقول الاستاذ السلجوقى فى حفل اختياره عضوا بالمجمع اللغوى : « اننى اعتز كل الاعتزاز بالشرف الذى أضفاه على المجمع اللغوى بمصر بأن ضمنى الى أعضائه ، وأقدم له جزيل الشكر . وليس مصدر هذا الشكر نزعه انانية منى ، ولكنه منبعث من فكرة ذات معنى أكثر سموا ومغزى أشد عمقا ، انه يذكرنى بعهد ذهبى وكانت فيه اللغة العربية اللسان الدينى والعلمى ، بل والرسمى للامم الاسلامية كافة وأيام غراء مشرقة ، كنا خلالها معاشر الاعجام ، أكثر اعجابا بهذه اللغة التى شرفها الله تعالى بأن أنزل بها كتابه الكريم وقرآنه العظيم . وكنا مكرسين أنفسنا ومتفرغين لخدمة هذا اللسان ، الذى هو بلا جدال أوسع اللغات نطاقا ، وأكثرها استعدادا وأبلغها تعبيرا ، وأرحبها صدرا ، وأشدها عمقا لجميع العلوم والفنون والاداب والفلسفة . »

بهذه الروح التى تستشعر الولاء للغة الضاد ، يناقش العالم الكبير ، قضية العربية . فيؤكد بادىء ذى بدء انها ليست مجموعة من الحروف والكلمات والجمل والقواعد النحوية ، بل هى « حضارة ومدنية » . هى تاريخ هذه الامة التى تضم خمسمائة مليون نسمة ، يظللهم الاسلام أسرة واحدة تحت سقف واحد من الاخوة والعطف والحنان والتساند والتعاون . ولذلك هو يطالب :

١ ـ بتطهير اللغة العربية من اللهجات العامية ، لان هذه الاخيرة اداة تفرقه لاجمع ، اداة شتات لا التقاء . ان اللهجات العامية ـ فى رأيه ـ تفتعل الفرقة الروحية والتنابذ الفكرى بين طبقات الشعب من ناحية ، وبين الشعوب من ناحية اخرى .

٢ ـ ويرى ان واجبنا الاول ازاء التوحيد اللغوى ، هو منع اللغة الدارجة من الصحافة والاذاعة والمسرح والسينما . «وان يبذل المجمع مسعاه لدى الحكومات العربية لايجاد معجمات وقواميس موحدة فى المحيط العربى » .

ولا شك ان المفكر الكبير لم يصغ القضية فى قالبها النظرى، لان ما يعنيه فى المقام الاول هو امكانياتنا فى مجال التطبيق . غير أن أهمية القالب النظرى ، فيما أرى ، نابعة من ان نتائجها تحتم أن المستقبل للغة العربية ، وأن اللهجات العامية فى طريقها الى الزوال ، كما ازدادت بلدان المنطقة العربية انصهارا فى بوتقتها التاريخية ، أقصد ذلك التيار الحضارى المشترك بين ابناء هذه المنطقة منذ بداية الفتح الاسلامى الى الان .

ثم يقدم المؤلف عدة توصيات الى المجمع اللغوى ، وجميع الجهات الرسمية فى البلدان العربية ، أوجزها فيما يلى :

اولا : (يجب ان يكون المجمع فى معزل عن السياسة وأفكارها فالمسلمون فى الهند والصين وبخارى وبلاد التتر واندونيسيا وساحل افريقيا الغربى ، وسائر بلاد العالم ، يجب أن يدعوا للاشتراك فى هذه الرابطة الثقافية ، وبغض النظر عن المكان والظروف السياسية) .

ثانيا : « يرجو أن ينظر المجمع الموقر الى الماضى ، فيفرق بين غثه وثمينه ، ويأخذ منه صفوه ، ويدع ما كدر ، وأن يتوجه الى الغرب فيقتبس منه الاصلح . كما يتفحص تراث الشرق ، وينتخب منه الانفع ، ثم ينشر هذه وتلك جميعها فى الامم الاسلامية والشرقية » . كما يرجو أن يحافظ على اللغة العربية المطردة الاتساع ، خالية من الشذوذ والتعقيد واللحن ..وبذلك يكون قد حافظ على لغة القرآن الكريم وتراث العرب المجيد .. ومنع اللغة من التدهور الذى تعرضت له بقية الالسن البائدة .

وعلى هذا النحو يناشد بقية المجامع والمعاهد والجامعات والمؤسسات الاسلامية الكبرى بان تتآزر جميعها فى خدمة الضاد وحمايتها من فساد العابثين .

ونحن لا ننسى أن الاستاذ السلجوقى ، وقد عمل وزيرا للثقافة واستاذا فى الجامعة ورئيسا لتحرير بعض الصحف فى بلاده .. لا ننسى انه فى ذلك جميعه كان رائدا فى تطبيق آرائه البناءة هذه . وليس غريبا اذن ، أن يكون رائدا للنهضة الثقافية الحديثة فى افغانستان .

القضية الثانية التى يثيرها مؤلف « أضواء على ميادين الفلسفة والعلم واللغة والفن والادب » هى (أثر الامام الغزالى فى الاخلاق) . وهى محاضرة القاها فى دمشق بدعوة من المجلس الاعلى لرعاية الاداب والفنون والعلوم الاجتماعية فى الاحتفال بالذكرى المئوية التاسعة لميلاد الامام الغزالى .

والمحاضر يقدم بحثه بتعريف لعلم الاخلاق وفلسفته ، قائلا انه ـ اى هذا العلم ـ « لا يمكن أن يتم أو يتحقق الا بالاعتقاد بالله وبصفاته التى انتزعت عنها المبادىء ، وبخلود النفس ، وبالدار الآخرة ، وبأن الله يعلم ويحاسب بكل كلى وجزئى » . ثم يعرض بشىء من الايجاز لاراء فلاسفة اليونان فى هذه القضية ويبدأ الحديث ، بوثنية ارسطو ، الذى « كان يدين بدينين ،دين يونانى وثنى أسطورى يتخيل له ولقومه أن الالهة تتمثل فى أكبر واكمل فرد للنوع ، وكانوا ينسبون الى آلهتهم الغرائز والنقمة والحسد والسكر والخلاعة ، ودين فلسفى يعتقد بالاله كاعتقاده بالانواع والاجناس . وان شئت فقل جنسا فوق الاجناس ، أو (الكلى الطبيعى) لان الاله كان عنده المفهوم الاعلى للوجود الذى هو جنس فوق الجوهر والعرض (تعالى الله عما يقولون علوا كبيرا) . فاذا كان الاله جنسا فوق الاجناس والانواع أو قوة فوق القوى (العياذ بالله) ، فلا حق له أن يكون مظهر حب أو مبدأ نظام أو ناموس . وهكذا اذا كان الاله فوق قمة الجبل ينازع الناس فى حب زوجاتهم ويسلبهن من حجورهم . وهناك فى الملا الاعلى أو فى سماء عقيدتهم سكر وعربدة وتحاسد على النساء الراقصات . فهذه الآلهة لا يمكن ان تكون مصادر لمبادىء ومثلا للاخلاق وللحقوق وللقوانين وللعلوم الاجتماعية . اللهم الا أن تكون مظاهر للخوف والطمع ، وأن تقدم لها القرابين رشوة » .

ما أبعد الهوة بين فلاسفة اليونان ، وفلاسفة الاسلام ؟ ماأبعد المسافة بين الانحطاط الوثنى عند آلهة الاغريق والمؤمنين بهم ، وبين الايمان العظيم بالاله الواحد ؟ أجل ، ما أبعد المسافة بين أرسطو ـ مثلا ـ وبين شيخنا ، الامام الغزالى ؟ ان المؤلف يبدد لنا علامات الاستفهام حين يقول « ولا شك أن بين أرسطو والغزالى مسافة أكثر من خمسة عشر قرنا ، تطور العلم والفلسفة فى غضونها والتقت العلوم والافكار من أثينا وروما والاسكندرية ودمشق وصور وبلخ وبنياس والقدس وبغداد والمدينة المنورة ، فى مكتب من الفكر كان الغزالى أحد تلامذته فينبغى أن تكون آثار الغزالى فى الاخلاق أكمل نظاما وأكثر استيعابا .

أى ان هذا المفكر الكبير ، يضع فى اعتباره قيمة الزمان والمكان والظروف المحيطة بالانسان من تقدم فى العلوم وغيرها .. يضع هذه كلها فى اعتباره لان حسبانها فى تقييم حركة الفكر والحضارة الانسانية ، هو المنهاج الوحيد الصحيح الذى يدفع بنا الى التقدم .

لذلك ، فهو حينما يعقد المقارنة بين الفلسفة اليونانية والفلسفة الاسلامية ، لا يذيب الفوارق التاريخية بين الاثنين ، بل يبحث عنها فى كافة المظاهر الفكرية . هكذا يصف الفضائل اليونانية ، بأنها كانت « عبارة عن صفات مسرحية ، أمثال الغرام والمغامرة والتهور والبذل . وكانت قائمة الرذائل من أمثال البخل والجبن والدس والنميمة ، كما ترونها فى آثار هوميروس وسوفوكليس » . أما الفلسفة الاسلامية ، فقد عرفت طريقا آخر منذ « بدأ الاسلام فى التوسع وفى نشر الحضارة والثقافة ، وبرع مئات من الفقهاء والادباء والفلاسفة ، ودرسوا وكتبوا فى أنواع العلوم ، لم يكن أحد يبذل جهدا فى علم الاخلاق التى بعث محمد عليه الصلاة والسلام لتتميم مكارمها . اللهم الا أن يكون بعض المترجمين فى بيت الحكمة بدأوا بترجمة بعض آثار أرسطو الاخلاقية » . ثم يذكر الفارابى وأبا على بن سينا وأبا على بن مسكويه وابن رشد ، كنماذج لاولئك الناقلين . الا ان الذى دون علم الاخلاق وفنه وفلسفته على الروح الاسلامى والمبادىء القرآنية اولا وآخرا ، كان امامنا الغزالى فى كتابيه (احياء علوم الدين) بالعربية و (كيمياى سعادت) بالفارسية ، ملأ الفراغ الذى كان فى اخلاق اليونان .

ويلتفت الاستاذ السلجوقى الى افتراءات فريق من المستشرقين حول القيمة الفكرية للامام الغزالى . ومن اهم هذه الافتراءات ، ماقالوه من أن الفيلسوف المسلم حذا حذو المسيحية ، وانتحل كثيرا من الاخلاق المسيحية . واكبر دليل عندهم هو أن الغزالى نصح بالزهد والتقشف وسلك مسلك الناسكين . ويرد المؤلف على هذه الدعاوى فى عدة نقاط ، فيقول :

* انهم لايدرون أن الغزالى ، على هدى من القرآن ، لم ينصح بالرهبنة ولا بالتقشف ، بل على العكس ، نهى نهيا باتا عنهما ان دين الاسلام يأمر بالتقوى ، اى اجتناب الحرام وفرق بين التقوى والرهبنة والتقشف .

* واذا كانت هناك فى الاخلاق الاسلامية نزعة من التنسك والزهد ، فهذا ليس من أصل مسيحى . فالاخلاق ، ولو كانت يونانية أورومية أو بوذية أو نصرانية أو مسلمة ، لاتوصى الا بكبح الغرائز وتزكيتها وترويضها وتصعيدها والسمو بها .

* انهم لايدرون أن نفس التزهد كان موجودا قبل المسيحية عند الكلبيين والرواقيين والبوذيين ، وحتى أبيقور ، مع أن مبدأه الاخلاقى كان عبارة عن اللذة فان سلوكه كان تزهدا وتنسكا .

* ومن جهة أخرى ، ان الزهد الكنسى كانت له صبغة من الرهبنة ، وكان يأمر بقمع الغرائز وشهواتها . فى حين أن الغزالى ، بأمر من القرآن وبوحى من الدين ، يوصى بتزكية الغرائز وتصعيدها لا بقمعها .

* وايضا ، ان المسيحية توصى بنجاة الفرد . والكنيسة المسيحية تحذو حذو أرسطو فى دعم فردية الفرد .. ولكن الغزالى بعكس ذلك يؤيد الفضائل الفردية والاجتماعية ، كما انه يحاول أن يقضى على الرذائل الفردية والاجتماعية ، سواء بسواء .

ويختتم الكاتب دفاعه الرائع عن الامام الغزالى ، بما تأثر به هو شخصيا ، فيقول « وأما الاخلاق ، كما أوحى الينا من ديننا ، وكما الهمت من الغزالى وشرحت فى كتابى (مقدمة فى على الاخلاق) ، فلها ثلاثة أبعاد . الاول البعد النفسى ، يعنى الفرد مع نفسه ومشاعره مع ربه ، وهذا هو صلاته ونسكه . والثانى البعد الاجتماعى ، وهو مجتمعه وحكومته ومعاملاته مع الناس . والثالث ، البعد الميتافيزيقى ، وهو عقيدته ومبادئه ومثله ومعارفه » .

ويقرر في النهاية « لذا ترون أن أخلاق امامنا الغزالي ليست محصورة بالاوساط وبقائمة من الفضائل الشخصية ، بل هي مجموعة من العقائد والعبادات والمعاملات الحقوقية » .

ومهما اختلفنا مع المؤلف في تقييمه للامام الغزالي ، أو اتفقنا معه ، فانه تبقى بعد ذلك حقيقة ثابتة ، ما أحوجنا اليها في أيامنا ، تلك هي علاقة التعاطف والحب والوفاء بين الناقد والمنتقد . هذه العلاقة القائمة على عمد راسخة من الاحترام المتبادل ، والوعي العميق بالدور الكبير الخلاق الذى يمكن ان يقوم به الناقد في تطوير حضارة فكرية بكاملها .

والقضية الثالثة والاخيرة ، هي صلة « الفن » بالحياة . (فالفن هو العطشة الاولى لحياة الشعور والرائد الاول الى الميتافيزيقا ، ومهد السبيل الى التكامل) كما يقول الاستاذ السلجوقي في دراسته النقدية لمسرحية « دموع ابليس » من تأليف الأستاذ فتحي رضوان . انه يرى الفن أول زهرة أينعت في ربيع شعور الانسان ، كما يرى الجمال « بسط جناحين على الآفاق . فليس هناك شيء قبيح في العالم . نعم لا شر ولا قبح حقيقيان ، لا في الكون ، ولا في الفن ، ولا في نظر الفنان الحقيقي » .

هذه هي فلسفة الفن وعلم الجمال عند المفكر الكبير ، وهو بصدد التقييم لتلك المسرحية التي أشرت اليها . فما هي نتائج ذلك التقييم ؟ تجيب الدراسة :

١ ـ «ان السيد في المسرحية ، عبارة عن غريزة الابوة التي هي الحجر الاساسي للامر والانقياد ، والتي أخذت الزمام من يد غريزة الامومة التي كانت الداعية الى العطف والحنان والتي تمثلت في « هالة » سيدة البيت . فمن غريزة الابوة : الامر والانقياد ، أعني « الحكم » ومن غريزة الامومة ، أعني اللطف والحنان ، ولدت النظم الاجتماعية الانسانية التي تطير بجناحين: جناح الحكم القوى ، وجناح الذل من الرحمة والعطف . وهي (أعني النظم الاجتماعية) تتمثل في « عصماء » التي كانت تتلطف وتعظ وتحكم ، والتي تقود الى المدينة الفاضلة الآمنة الوادعة » .

ب ـ « .. وفي مسرحية (دموع ابليس » عندما حاول « السيد » أن يشرح الواقع للفن أو ابن الشيطان ، فمعنى ذلك ان هناك كانت محاولة لدخول الواقعية في الفن . ولكن لما لم يكن من الطبيعي أن يكون الفن واقعيا ، فانه لم يستطع ان يفعل ذلك ، فالفن ليس واقعيا كما زعم البعض ، بل هو مثالي . وليس هو بتقليد للطبيعة ، كما زعم ارسطو ، بل الفن هو نقد للحياة، ومحاولة خلق عالم أكثر ملائمة للفنان ، بل للأجيال القادمة » .

وبعد ، فانني أعود الى ماسبق ان ذكرته في مقدمة المقال ، وهو أن القيمة الفكرية الكبرى في أعمال الاستاذ الكبير صلاح الدين السلجوقي سفير افغانستان السابق في القاهرة هو هذه الوحدة المنهجية التي نعثر على خيوطها متشابكة بين جميع الموضوعات . ان هذه الوحدة النظرية تنبع من أصالة المفكر العظيم ، الذى لم تشغله فنون الدبلوماسية عن خوض الغمار الصعبة في الادب والعلم والفلسفة والفن واللغة .

وانني لاضم صوتي الى صوت الاستاذ « محمود أبو رية » ، بالا يبخل علينا العلامة الافغاني الاستاذ السلجوقي ، من أن يضيف الى المكتبة العربية ، بل الى التراث الاسلامي ، بعضا مما لديه وما لديه ـ كما نعلم ـ يرفض الميزان التقليدي ، لانه أعمق من ذلك بكثير .

غالي شكري

رمسيس عوض

برتراند رسل الإنسان

الدار القومية للطباعة والنشر

« برتراند رسل » .. هو القاطرة الامامية للوضعية المنطقية في العالم ، وعنه اخذ الحواريون والاتباع . وفلسفته تبدأ بمحاولة عظيمة : هل من المكمن اقامة فلسفة ، تستند الى أسس كتلك التي للعلوم ؟.. هل من الممكن اقامة فلسفة ، لها قضاياها النوعية المحدودة الحقيقية ، بدلا من تلك القضايا الزائفة التي تزخر بها الانظمة التاريخية الرخوة ؟ هل تعبر الفلسفة « متاهة » التعميمات والخلافات الكبرى من الاتجاهات ليكون هناك فلسفة بالمعنى الذى نذهب اليه ، حينما نقول هناك علم للفيزياء او علم للكيمياء ؟

نعم .. من الممكن تحقيق هذا الهدف الكبير .. والمسألة المحورية في الفلسفة هي « الحقيقة » ، ويتناولها رسل بطريقته «العلمية» .. طريقة تستوجب قابلية كل قضية للتحقيق ، ان معطيات الحس ، هي نقطة الانطلاق في نظريته ، ولا نستطيع ان نبدأ بشيء أدعى الى التأكد منها .. تلك الوحدات الذرية للخبرة البشرية ، من بقع لونية .. واصوات .. ومحسوسات لمسية .. واخضاع هذه الوحدات وعلاقاتها وهياكلها للتحليل المنطقي ، هو الطريق الوحيد المفتوح أمام الفلسفة للاجابة على مشكلة الحقيقة ..

ورسل .. المفكر الفيلسوف ، يعتبر ـ في الواقع ـ احد الفلاسفة والعلماء القلائل ، الذين يناضلون ببسالة دفاعا عن قضايا الحقيقة .. ليس في مجال الفلسفة وحدها ، بل في مجال التطبيق العملي .. فهو يدافع عن قضايا الشعوب : الديمقراطية ، والحرية ، والسلام .. مثلما يدافع عن : المادة، والعلية ، والذهن .. انه نموذج رائع للمفكر الانسان .. الذى يعيش الواقع بمرارته ، ويحس بوطأة المأساة التي يرزح تحتها الانسان في عالم اليوم .

والمكتبة العربية .. فقيرة بالمؤلفات عن برتراند رسل ـ خاصة تلك التي تحلل وتقيم أفكاره ومواقفه وتفندها .. ولعله من حظ المكتبة العربية أن تحظى بكتابين في شهر واحد عن الفيلسوف الانجليزي الكبير . أولهما عن أعمال رسل نفسه، وهو « آمال جديدة في عالم متغير » ـ الذى ترجمه الاستاذ عبد الكريم احمد ، والثاني هو « برتراند رسل الانسان » تأليف الاستاذ رمسيس عوض ـ وهو الكتاب الذى بين أيدينا الان .

وهو كتاب ليس بالكبير ، اذ لا تزيد عدد صفحاته عن ١٣٠ صفحة من القطع العادى .. اتبع فيه المؤلف طريقة السيرة،

فبدأ موضوع كتابه بفصل عن نشأة رسل .. ودخوله المعترك الفكرى والايديولوجى ، ومراحل نضوجه الاولية .

فلقد مر رسل بمراحل تطور فكرية واضحة ، حددت اتجاهاته الفلسفية . ويقول الاستاذ رمسيس عوض :

« لقد بدأ اعجابه بأفكار الفيلسوف الالمانى « كانت » ولكنه هجرها عندما أسقطته – كما يقول – فى وهدة من الطلاسم الميتافيزيقية المحيرة ، وعاف عقله الشديد الحرص على الوضوح ، ما انحدر اليه بسبب فلسفة « كانت » وما بها من غموض » .

وليس هناك ادل على كراهيته للغموض مما كتبه عن نفسه قائلا :

« اننى احب التحديد ، واحب الخطوط الواضحة ، وامقت الغموض المستغلق » .

ويستطرد الاستاذ رمسيس عوض فى كتابه عن رسل وتطور أفكاره ، فيقول انه «ما ان استطاع ان يتخلص من اثار «كانت» عليه ، حتى وقع تحت تأثير الفلسفة الهيجلية ، فقد أرشده صديقه الحميم « ماك تاجارت » Mc Taggart رائد الهيجلية فى انجلترا الى هذه الفلسفة. واجتذبت الهيجلية رسل اليها، لما عرفه عنها من انها فلسفة ترضى الرغبة فى الايمان عن طريق الاستمساك بجوهريات الدين فى اطار عقلى شديد التعقيد ، لا تحده الحدود التقليدية الضيقة .

فهذه الفلسفة تنتهى الى « المطلق » ، كما أنها تصور الكون على انه وحدة واحدة، لاسبيل الى الفصل بين أجزائها . ومما زاد فى تشبث رسل بالهيجلية فى وقت من الاوقات ، هو ارتياحه للاعتقاد بان المادة وهم ، وبانه لا وجود للزمان والمكان وبانه ليس هناك لغير العقل وجود » .

ويقول رسل ان أثر هيجل عليه استمر لمدة ليست بالقصيرة حتى بدأ يقرأ هيجل فى نصوصه الاصلية ، فروعه ، وخيب ظنه ، أنه اصطدم بخليط من الافكار المضطربة المهوشة ، التى بدت له مجرد تلاعب بالالفاظ .

ورسل قد وقع فى حماة التصوف الرياضى لفترة ليست بالقصيرة ، يلخصها الاستاذ رمسيس عوض بقوله :

« انها استأثرت به بدرجة كبيرة ، لكن الامر انتهى به الى نبذ هذا التصوف الرياضى . ومنذ ذلك الحين ، ورسل لا يجد رأيا دينيا فى اى مذهب فلسفى ، يستطيع ان يقتنع به » !

ورسل يرى ان « المادة » .. – الواقع الخارجى – لا يمكن الدوران حولها .. وهى ليست قضية نظرية بحتة .. انها قضية الواقع العملى .. فنحن ملزمون من البداية بتحديد موقف واضح منها ..

هل تبدأ نظرية المعرفة من وجود المادة ، كحقيقة موضوعية، خارج نطاق الذهن ، ومستقلة عنا ؟.. اى هل تبدأ كاستمرار للواقع التاريخى الاجتماعى .. أو هل نرفض نقطة البداية هذه .. ونضع نظرية للمعرفة خارج تاريخ المعرفة الاجتماعية، مبتدئين بالفرد امام العالم ، ممزقين هذا الفرد التاريخى الافتراضى الى انطباعات ومدركات ؟!

ان نقطة البداية فى نظرية المعرفة ، مسالة تطبيقية عملية .. فالمادة اذن ليست استدلالا ، بل هى واقع اشمل واقعية من مدركات الحس التجريدية الجزئية .

والذهن كذلك .. ليس استدلالا ، بل جهازا فعليا ، له وظيفة ان يعكس الواقع المادى .. والعلية – شىء اقره تاريخ التطبيق الانسانى ، وعملية الانتاج الاجتماعية ، وتطورها المستمر ، وكل تقدم للعلم ، هو بمثابة اضافة وتعميق للعلية ..

« ان ازمة المفهوم الميكانيكى عن العلية ، وتصور قوانين نيوتن عن تفسير الهندسة العامة للكون او المجال الميكروفيزيائى ، لا تعد ازمة لمفهوم العلية ، بل مشكلة جديدة تتطلب حلا ، مشكلة البحث عن قوانين نوعية للمستويات المختلفة للمادة ، وذلك اثراء للعلية ، ونقض لغبار الاطلاق الخاوى . ان العلية تعكس بالفعل اطراد الظواهر ، وليست فعلا منعكسا » (1)

ان رسل فى نقده التحليلى للمادة ، والذهن ، والعلية .. صورة انجليزية لمدرسة « ارنست ماخ » فى النقد التجريبى واصولها ، هذه المدرسة التى تمتد الى القسيس بركلى .

والاستاذ « رمسيس عوض » يعرض فى كتابه الى مأساة رسل كمفكر انسان ، وكفيلسوف ناقد فحسب .. عاش سنوات الحرب الاولى واكتوى بنيرانها .. وعاش سنوات الازمات الدورية الاقتصادية للنظام الرأسمالى .. ويشرح المؤلف تفاعل رسل مع هذه الاحداث .. ومواقفه منها .. ولقد كان موفقا كل التوفيق ، امينا فى عرضه لمواقف رسل ، دونما زيادة او نقصان ..

« فالتغير الذى طرأ على العالم فى القرن الراهن ، يهول رسل ويفزعه ، وهو ينظر الى انكماش الحريات فى العالم وتقلصها ، نظرة ملؤها الحزن والاسى ، وهذا طبيعى للغاية ، فقد نشأ الفيلسوف فى أحضان المجتمع الفيكتورى وثار فى وجه الكثير من قيمه ، ولكنه تشرب روحه الديمقراطية المتحررة ، كما وضع أسسها الفيلسوف الانجليزى جون لوك G. LOCK فى القرن الثامن عشر ، وكما درج القرن التاسع عشر على فهمها ، وقد يجوز لنا أن نصف رسل الارستقراطى المتمرد فهو لا شك يسعى الى تحطيم الكثير من قواعد الفكر المألوفة فى المجتمع الفيكتورى التى لا تزال مألوفة فى العصر الحديث، ولكن الذى لا شك فيه كذلك أن التقليد الليبرالى الديمقراطى المتأصل فى المجتمع الفيكتورى يلقى منه كل احترام وينال كل اكبار – وخاصة بعد أن شاهد رسل العالم المحموم ينزلق فى حربين عالميتين مجنونتين فى مدى قصير .. وبعد أن رأى بعينيه قلاع الحرية تتهاوى امام لوثة اللاعقل وامام معاول الاستبداد والدكتاتورية » ..

هكذا يعرض المؤلف لموقف الفيلسوف الانجليزى الانسان من الحرب والمأساة التى منيت بها الانسانية فى سنوات الحرب .

---

1 – راجع « دفاع عن الفلسفة » للفيلسوف الانجليزى موريس كورنفورث .

In Defence of Philosophy, Mouris Cornforth, London. 1954,

ويقول الاستاذ « رمسيس عوض » : ان رسل يهوله انيرى العالم الان على فوهة بركان ، من الممكن ان يطيح به فى اية لحظة .. « لقد فقد الفيلسوف الكثير من تفاؤل القرن التاسع عشر ، وهو دائب القول على أن العالم ليس بحاجة فى الوقت الحاضر الى المزيد من المعرفة التكنولوجية ، قدر حاجته الى مزيد من الحكمة والانصات لصوت العقل والتسامح » .

وينتقل المؤلف من مواقف رسل ، وتكامل مراحل تطور فكره الى فصل خاص من محاكمته فى أمريكا ..

ثم يعود ليروى قصة رسل مع الحرب والسلام .. ودفاعه البطولى عن حق الشعوب فى السلام ووقف الحرب ، وماتعرض له الفيلسوف الانجليزى من تشريد وارهاب وسجن بسبب مواقفه هذه ..

ويعرض أيضا لفكرته عن « الحكومة العالمية » التى يرى فيها حلا للمشاكل التى يواجهها « انسان اليوم » ـ هذه الحكومة التى لخص رسل رأيه فيها فى :

● تشكيل سلطة تنفيذية ، تستطيع وضع القرارات بالنسبة لهذه الحكومة .. ووجود جيش عالى قوى ، يضمن للقرارات الدولية الاحترام والتنفيذ .

● تقسيم العالم الى فيدراليات ، يراعى فيها التوزيع الميرفولوجى .

● الغاء حق الفيتو المعمول به فى مجلس الامن ، الذى لايضم سوى حفنة من الدول .

● عدم تدخل الحكومة العالمية فى المسائل الداخلية لايةدولة فيدرالية .

● القضاء على كل محاولة من جانب اية فيدرالية لتعكير صفو السلام العالمى .

ثم يتكلم المؤلف فى فصل خاص عن الكتاب والفلاسفة الذين عرفهم رسل من امثال هـ.ج.ويلز .. و د.هـ.لورانس .. وبرنارد شو .. والفريد نورث هويتهد Alfred north Hwaite-head وجوزيف كونراد .. وسدنى وبياتريس ويب ..

ثم يختتم المؤلف بالنص الذى كتبه رسل عن نفسه ، ونشره فى مجلة « الليسنير » عام ١٩٣٧ ..

وفى الواقع أن لهذا الكتاب : « برتراند رسل الانسان » ميزات عدة :

اولا : ان مؤلفه استطاع أن يحصر موضوع بحثه الذى يتناوله ، فلم يخرج عنه قط ، واستطاع ان يلمس الكثير من النقاط الجوهرية فى مواقف رسل الانسان .. ورسل الناقد ، فى اسلوب رشيق ، خال من التعقيدات والحشويات اللفظية الجامدة ، برغم ان الكتابة عن رسل امر ليس باليسير .

ثانيا : استطاع الاستاذ « رمسيس عوض » ان يعرض لحياة رسل الفكرية ، ونشأة حياته ، ودخوله المعترك الفلسفى النظرى ، والحياة التطبيقية فى الممارسة العملية . وكان فى ذلك موفقا الى حد كبير ، ولم يغرق فى التفاصيل الخاصة بحياة رسل ، كما يحدث بالنسبة لكتاب السيرة والتراجم ، ولانراه ينساق وراء جانب واحد او زاوية خاصة فى حياته الفكرية ، فيضيع الهدف الاساسى لموضوع بحثه .

ثالثا : انه استطاع ان يصل الى ما يريده من خلال الكتاب ، فعرض حياة رسل الانسان ، ومواقفه المتقدمة ، ازاء حركات التحرر والسلام ، ووقوفه فى وجه اعداء الحرية والسلام .. فغدا المؤلف بذلك سلاميا ، دونما افتعال ، أو خروج عن المقصود .

لكن هناك بعض المآخذ البسيطة التى آخذها على الاستاذ « رمسيس عوض » ، هى اغفاله الكلام عن تاثير الفلسفة الوضعية المنطقية فى مواقف رسل الانسان .. وعدم ربط هذه الفلسفة من الناحية الايديولوجية والنظرية بالمواقف العملية فى الممارسة عند الفيلسوف الانجليزى ..

وثمة مسالة اخرى .. اغفال المؤلف الظروف السياسية والاقتصادية التى تمر بالمجتمع الانجليزى .. هذا من ناحية . ومن ناحية اخرى عدم ربطه ايضا بالمفكرين من امثاله كجزء من التيار العام الذى يعتبر كانعكاس لتفكير معين له صداه فى ظل «الازمة العامة» ليس فى انجلترا فحسب .. بل فى العالم كله .

لكن برغم هذه المآخذ البسيطة .. فالكتاب مرجع هام ، يثير الكثير من القضايا والمشاكل ... وفى رأيى ان قراءته امر هام ليس للمثقفين فحسب ، بل وأيضا للناس العاديين .. لانه كتاب جاء فى وقته ، فنحن فى امس الحاجة الى هذه الانواع من الكتب التى تعرف الناس على الافكار المتباينة المتضاربة ، فى وقت تسمى فيه عقولنا للبحث عن الافضل .. فى محاولة بلورة افكارنا وصياغتها ، وفقاً لواقعنا الراهن ، من اجل مزيد من التقدم والسير للامام ..

عبد المنعم صبحى



الفكر والأدب منذ ٦٠ سنة...

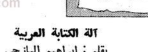
نوفمبر ١٩٠٢



إعداد : أنور الجندى



الضياء



آلة الكتابة العربية

بقلم : ابراهيم اليازجى

لم يزل أصحاب القرائح عندنا يجهدون فى استنباط طريقة للحرف العربى يصلح بها لان يستعمل فى الالة المذكـــورة ، لان اشكال الحروف منها مقدرة لا تتجاوز (٨٠) صـــورة عـــلى الاكثر ، ثم هى لابد أن تكون على اقيسة لا تتعداها ، وكـــلا الامرين من المستصعبات .

فى حروفنا العربية لان صورها تختلف حسب مواقعهـا من الكلمة وبحسب موقع بعضها من بعض كالباء مثلا ، فان التى تتصل بالالف لا تصلح لان توضع أمام الجيم أو الميم ، وقس على ذلك كثيرا من الحروف .

وهى مع ذلك متفاوتة الاقيسة الى حد يتعذر معه استعمالها فى الالة ما لم يطول بعضها كالباء واللام الواقعتين فى أول الكلمة ووسطها . ويقصر البعض الاخر كالباء والصـــــاد الواقعتين فى آخر الكلمة الى غير ذلك .

وقد وقفنا على عدة صور من هذه الحروف عنى باستنباطها غير واحد من المشتغلين بهذا الامر فوجدنا أكثرها لا يخلو من مواضع ينبو عنها النظر لان كثيرا منها جاء بعيدا عن الهيئة المألوفة لما ذكرناه . وهو أمر لا يمكن اصلاحه الا بتغيير طريقة العمل فى الالة نفسها بحيث ان الحرف مهما كان قياسه يمكن ان ينزل فى منزله من غير أن يحتاج الى تطويله أو تقصيره .

وقـد جاءنا أن (اسكندر عبد النور) وفق الى تخطى هـذه العقبة بان زاول اختراع شىء زاده فى تركيب الالة حتى صارت بحيث يمكن ان يطبع بها كل حرف على قياسه المألوف وذلك مع تمام السهولة فى استعمالها .

الشعر (بمناسبة صدور ديوان احمد الكاشف)

بقلم (أحمد بك زكى)

الكاتب الثانى لاسرار مجلس النظار بمصر

للشعر الان فى مصر ابتسامة جميلة تبشر بحياة عاليـــة صافية ، ومستقبل منير سعيد ، وهو تابع فى نمـــوه لخطى الشعب فى طريق المدنية والعمران ، بل هو ثمرة الحرية التى وجدت فيه استعدادا للانتفاع بها والاستفادة منها فاشـتدت العزائم ، وتطلعت النفوس الى الكماليات ، فسالت القـرائح ، وانتعشت رياض الاداب وامتلات بالطيـــور الجميلة تذكر تارة بمجد بائد ، وتبشر تارة بسعد عائد ، ناقلة عن كل أمر خبرا ، تاركة فى كل قلب أثرا .

وكانت الصيحة الاولى لصاحب الشوق (شوقى) والثانية للحافظ (حافظ ابراهيم) وتبعهما كثيرون ، أخص منهم بالذكر شاعر القرشية ، بل شاعر العربية (احمد أفندى الكاشف) الذى كاد يدركهما فى هذا المجال الرحيب ، بل الميـــــدان الرهيب .

فهو كصديقه محرم (يقصد أحمد محرم) أصغر منهما سنا ، وأقرب منهما بصناعة النظم عهدا ، وما قرأت له شعرا متينا جدا الا فى العامين الاخيرين ، وكان شكا الى من قبل ذلك تعذر أسباب الاتقان عليه ، فاستدعيته الى ، فلمحت فى وجهه الابيض المشرق، مخا .ل النجابة، وقرأت فى عينيه آيات الحنان والدعة والحب ، فيسرت له السبيل ، وامددته بطائفة من الكتب الثمينة ، وشجعته بكلمة ، فلم يمض شهر حتى ظهرت فى شعره آثار التقليد والتكلف فنبهته الى ذلك التقصير ، ونهيته عنه ، فانتهى ، واظهر ذكاء غريبا فى ترقيه السريع وتوخيه أساليب الابتكار والاختراع فى كل مقصد ، وغرض . كما يدرى عشاق هذا الفن ، والاخذون به ، والمطلعون على دقائقه واسراره .

وهو أول من عاب بدء الاماديح بالغزل الفاضح المخجل ، وظن بعضهم أن ذلك عجز منه ، ولكنه لما خاض فى ذكر الحب والجمال فى باب خاص بهما رجع لائموه عن ظنهم ، واقتدى به اخوانه وسلكوا مسلكه .

* * *



(العدد الأول) ــ لصاحبها عوض واصف

مصر بين أيدى كتابها

بقلم : عوض واصف

يطلب من كتاب البلاد أن يبحثوا أولا فى الشئون الداخلية ما يفيد البلاد ولهم بعد ذلك أن يبحثوا ما يشاءون ، ولئن رأوا عبرة بالغة فى الاقطار البعيدة كان لهم أن ينشروها أو فكاهة أدبية كان لهم أيضا أن يذكروها ولكن على نسق يفيد .

وانك أينما درت فى القطر وجدت حالته تستدعى البحث والانتقاد ، بل سيئة تنبىء بمستقبل مظلم ، ومصير أسود ، لو علمه الكاتب المصرى ، وعرف الطريق الى نقده ، أو البحث فى تخفيف ويلاته لاوقف نفسه قبل قلمه على تأمله ، والبحث فيه ، فاذا نضبت محابره جعل من دمائه مدادا أو كسر قلمه ، قطع من اعصابه قلما .

..وهؤلاء فلاحو القطن يصابون بأرزاء مرة تزيدهم دينا على دين ، وويلا على ويل ، ولا يتنازل أغلب الكتاب الى البحث مع شأن من شؤنهم .

ان شئوننا الاجتماعية لم تصلح بعد ، وتبلغ حد المفيد حتى تجعل أكثر نفثات الاقلام فى الجرائد اليومية فكاهات تكثر لذتها وتقل فائدتها واخبارا خارجية لاعلاقة لنا بأكثرها .

انى لا أنكر أن أكثر الذين يحملون القلم فى هذه الديار قوم يكتبون ليعيشوا ، لا يعيشون ليكتبوا ، فهم معذورون اذا جروا وراء الجمهور ، وهو لا يطلب منهم الا مايتلذذ بقراءته من نحو القصص والفكاهات ، ولايريد منهم تقديم شيء مفيد يوقفهم على واجباته وحاجاته . فلابد لهم من مجاراته فيما يطلب لترويج بضاعتهم بينه ، لانهم يعيشون بما يكتبون بخلاف ما لو كانوا يعيشون ليكتبوا فقط .



التواريخ العربية

بقلم : محمد كرد على

كل أمة لاتخالط مجاوريها ، ولا تقتدى بالمفلحين من معاصريها وسابقيها تستحوذ عليها الجهالة ، وكذلك قلما يفلح من لايتبصر بالحوادث الخالية ليقيس عليها الحالية .. ويبتاع تجارب غيره صبرة واحدة ، ويقف ما ادخرته صروف الدهر لابنائه وكيف تغلبوا على المصاعب حتى صافحوا أنامل السعادة وأى الطرق سلكوا للتجانب من موارد الشقاء .

وأحق العلوم التى تتكفل برفع الحجاب عن تلك الاحوال الغامضة هو (علم التاريخ) الذى حده (سيشرون) خطيب الرومان بانه « شاهد الازمنة والحقيقة مدرسة الحياة ، رسول السلف الى الخلف » .

وان شئت فزد عليه أستاذ الملوك والرعايا وقائدهم الى منهاج السداد .

وقد ظل التاريخ قرونا مشتت الشوارد والاوابد مشوش المبادىء والمقاصد ، شأن معظم العلوم أول نشأتها ، حتى اذا توفرت الاخبار والاثار احتيج الى تدوينها ليكون فى الماضى لمن بقى عبرة واعتبار وأمست الحوادث العريقة فى القدم نسيا منسيا لتطاول العهد بها .

وينتقد على المؤرخين نعرة الدين وما يملونه بلسان العصبية والجنسية والوطنية لانها تفسد التاريخ فلا يبقى من جوهره الا أثر ضئيل ورسم محيل ، فيعمى من يميل مع واحدة من معايب قومه أو يتعامى .

وغير نكير أن الامانة والعلم وهما الدعامتان اللتان يستند اليهما التاريخ يقضيان على كاتبه أن يتجرد فيما يثبت من كل ما يخل بشرف غايته .

* * *



الصحافة النسوية

بقلم : محمود حسيب

كادت أن تكون الجرائد والمجلات السياسية والمجلات العلمية الموجودة الان كافية لحاجة الرجال ، ولكن مع الاسف لا تكاد توجد مجلات أو جرائد خاصة بالنساء أو النساشئين من الجنسين .

واصدر بعض الكتاب مجلات سموها نسائية ، ونسبوها لبعض سيدات ربما لا أثر لهن فى الوجود أو ربما استعاروا الاسم ظنا منهم أن ذلك أدعى للتأثير على الافكار ، وهى فى عرفنا من أكبر الدواعى لعدم نجاحهم لانهم افتتحوا اعمالهم بالكذب وعمل كهذا لا ينتظر منه خير كثير .

والكاتب النافع على ما نعتقد ليس هو الذي يكتب المقالات المسهبة المنمقة التي كلها خيال في خيال بل هو الذي يعرف موطن الداء فيصف له الدواء بعبارة رشيقة .

رأينا تلك المجلات النسائية مشوشة الترتيب ، لا يفهم أولها من آخرها ، فيها القصائد والمقالات التي ربما استعصى فهمها على بعض الرجال فضلا عن عدم مناسبة أكثرها .

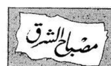
ويقال ان مجلة (أنيس الجليس) هي أحسن مجلة نسائية وجدت ولكن ما رأيناها .

ومن رأينا أولا يحسن ان يكون صاحب المجلة النسائية رجلا ، لاسباب يطول شرحها الان ، وان يكون من أرباب العائلات (أي له أسرة) ليكتب بوجدانه الصحيح ، ويرشد القراء على علم ، والا يجعل قصده الاول من هذا العمل الفائدة المادية ، مع مراعاة الأذواق والاميال وعدم التنطع في الانتقاد ومراعاة الاحساسات .

الاشتراكات أعظم آفات الصحافة

هناك داء عضال هو تقاعس بعض المشتركين عن الدفع حتى أن بعضهم لم يدفع قيمة بدل الاشتراك من أول حياة المجلة الى اليوم . نحن نكره المطالبة بل وذكر المطالبة .

حقا ان هذا لمن أعظم آفات الصحافة في مصر ، ولكن لا لوم على القراء ، بل كل اللوم على الرصفاء الاجلاء ، لانهم هم الذين عودوا القراء هذه الخلة الذميمة بتساهل البعض تساهلا مطلقا، وتهالك البعض الاخر بالقاء جرائدهم على القراء بأي وسيلة ، ولو حطت من كرامتهم ، فأصبحت الصحافة لذلك مهانة محتقرة في نظر القراء حتى أن الذي يدفع الاشتراك يدفع وهو معتقد أنه محض احسان من عظيم لسائل حقير غير مدرك انه انما يدفع ثمنا لشيء له قيمة متجرية في سوق التجارة .



عدد ٨ نوفمبر ١٩٠٢

عام الكف

حادثة دراكتـــوس

بقلم محمد المويلحي

اشتغل صاحب « المؤيد » طول الاسبوع بالكتابة في حادثة « دراكتوس » فكتب ما يأتي : « ساءنا أن أحد أبناء الذوات المشهورين بالذكاء والنباهة قد استعمل الشدة والقسوة مع محرر احدى الجرائد الاسبوعية المشهور بحسن الكتابة والتوقيع والنابغ في الانتقادات الشخصية فضربه على خده وصفعه على قفاه . ولا صحة لما قيل من انه جره بيده من اذنه بلا جريرة ولا ذنب سوى أن المضروب رحب بالضارب عند دخوله (حانة دراكتوس) قائلا مازحا « أهلا بالفاتن أو الفتان » فلم يكن من هذا الا أن فعل به ما فعل ، ثم كتب غير ذلك في عدد ٥ نوفمبر مايضيق المقام عن نقله لطوله .

وقد حدثت لنا حادثة كنا نظنها من الامور الخاصة .. أنا محمد المويلحي أقر وأعترف بانني كنت في دكان دراكتوس في عشية يوم السبت ٢٥ من شهر أكتوبر مع جماعة من الاصحاب وبينما أنا جالس اذ دخل محمد بك نشأت فقال لي :

« بونسوار مويلحي » فاجبته كعادتي معه مازحا : « أهلابالفتني» وهي تعريب الكلمة التي يطلقها عليه أصحابه بالفرنسية petit intrigant فما كان منه الا ان ضربني بكفه على وجهي فلم أتحرك من مكاني ولم تتغير جلستي وقلت له « مازدت أن فعلت ما يمكن لأي حمار في الطريق أن يفعله مع أكبر كبير » وقام الحاضرون عليه يلومونه ويعنفونه . ثم خرج فقاب برهة وجاء وراءه كاظم بك فاضل ومن ورائهما جماعة من الاروام، فتقدم كاظم بك نحوي وأخذ يشتم ويسب ويهدد باللغة الفرنسية ويقول : « قد نشرت في جريدتك بأني أخذت مائة فرنك في عقد زواج الاميرة شويكار بباريس ولابد من الانتقام منك بأعظم مما وقع لك الليلة » فلم أجبه بمثل سبابه ولم التفت الى تهديده وأشار على الحاضرون بالخروج من المكان فقلت :

أنا لا أضرب ولا أهرب . ثم انصرف المعتدون بعد ذلك الى سبيلهم . هذه حقيقة الحادثة ذكرناها لمن يطلع عليها فماذا يعيب العائبون علينا (١)

ترجمة قصيدة من رواية « هملت » لشكسبير

لمحمد ابراهيم هلال

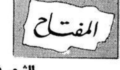
اهنـــاء وجـــودنا أم شـــقاء
وبقاء مصـــيرنا أم فنـــاء
عنـد هـــذا الســؤال وقف العـ
قل فضـلت جـوابه الحـــكماء
ليت شـــعري أترتضي نفس حـــر
طـــول عيشي فضـــوله ازدراء
مطـــرق راسه على الضيم والذل
يحف الـــردى به والعنـــاء
أممـات أم هجعـــة أم فنـــاء
جســـد زائل وروح هبـــاء
وعجيب أنا بـــدا المـــوت نلقى
راحـــة لا يشـــوبها ضـــراء
فالردى غاية عـــلى الحران يسعى
لها جهـده ونعم الثـــواء

- من أبحاث مجلة « المشرق »
- المدرسة المستنصرية
- من مساجد بغداد ومدارسها : لمحمود شكري الالوسي
- مجلة الجامعة :

توقفت عن الصدور في سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر ويصدر عددها في ديسمبر سنة ١٩٠٢

- مجلة المنار

نشرت كتاب « مستقبل الاسلام » للسيد محمد توفيق البكري في عدد نوفمبر سنة ١٩٠٢



الشعر في مصر

لو انصف الصحفيون عموما والمدعون للشعر خصوصا مافاضت انهار تلك الصحف حينا بعد حين بما تستنكره عليهم من قول

---

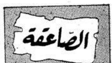
(١) هذا الحادث الذي استغله الشيخ علي يوسف صاحب المؤيدلخلاف بينه وبين آل المويلحي ، ففتح بابا في جريدته تحت عنوان (عام الكف) نشر به عشرات من القصائد والكلمات في مهاجمة آل المويلحي (ابراهيم ومحمد)

لاتجمعه بالحقيقة جامعة ولاتشده بالصواب نياط ، ولقد يخيل لنا أن تنازع الوطنية قائم بين فريقى الشعر والنثر فى هـــذه البلاد الا ان الشعراء لقلة نصيبهم من الصحافة أو لشدة نفورهم من منازعيهم لم يجردوا مرهفات اقلامهم انتصارا لانفسهم وللشعر الذى يأثم القائلون انهم وقفوا به عند ذلك الحد المستنكر فكان ذلك باعثا لزملائهم على التمادى فى حيفهم والغلو فى جــورهم وهو ما أنهضنا الى هذا النضال الذى تفرضه علينا جامعة الادب وآصرة الصناعة وسواء كففنا غرب ذلك الكلام او ارهفنا من ظبى تلك الاقلام ، فان الصواب هتكنا حجابه وأمطنا نقابه .

يعيرنا اللائمون بشعراء الغرب ويذكرون لنا مكاناتهم من تلك الامم ومواقع أقلامهم الدامية فى قلوب تلك الشعوب وانهم كانوا من التصرف بالعواطف والتحكم فى النفوس والطبائع وجــذبها الى الخير والصلاح بذلك البيان العذب الجذاب بمنزلة اقامتهم مقام النجلة والتكرمة سواء فوق أديم الارض او فى جــوفها . يعيرنا الناثرون بذلك ذاهبين فى أقاويلهم مذاهب شتى مقترحين على أمراء الشعر فى مصر ماليس يجهله قارىء وهو اما أن يكون وراء أقلامهم ثم هى لا تراه واما أن يمثل أمامها فتتخطاه .

أما يقر عيون كتابنا أننا لا نعيرهم بكتاب الغرب وننصب لهم موازين المفاضلة قائلين ما يقولون زاعمين ما يزعمون . يمنــع الشعراء علمهم بما ينتهى اليه العار . واذا كان هؤلاء الــكتاب أثبتوا أو حاولوا أن يثبتوا أن لا شعراء فى الشرق فكيف يكون الحكم اذا قرر الشعراء أن لا كتاب من الشرقيين .

« منصف »



نقد كتاب ((البؤساء)) لحافظ ابراهيم
لمصطفى سليم الغلاييني البيروتي

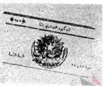
سئل أحدهم عن طبقات الناس فقال : الناس ثلاث طبقات : طبقة العلماء وطبقة الادباء ، ورجرجة بين ذلك تكدر الميــاه وتزاحم الناس فى الاسواق . ونحن بادئون بتلك الرجرجــة نصحا بطلاب العربية وخدمة للادب واشفاقا على الملكات مــن الفساد وصيانة للناشئين من مطالعة كتابة الاعاجم مع ما فيهــا من الرطانة وفساد التركيب وركيك الالفاظ والمستنفر الغــريب والساقط السوقى . لان هؤلاء جمعوا فقرا من كلام المتقــدمين واضافوه الى كلامهم فظهر لاصحاب هذه الصناعة من النابغــين فى هذه اللغة .

وليت هؤلاء الاعاجم قبل أن يقدموا على كتابة شىء من كتبهم أو يطبعوا مؤلفا من مؤلفاتهم يعرضونه على أولئك الذين ســاروا فى الفصاحة سير المثل وضربت اليهم آباط الابل والذين تجد أحدهم اذا رام معنى مبتكرا ، كان أسرع اليه من الماء المنحدر ، وناهيك بابراهيم بك المويلحى ، وولده محمد بك المويلحى،وحفنى ناصف ، والشيخ أحمد مفتاح ، والسيد البكرى ، والشــيخ المنفلوطى وأحمد بك شوقى ، والشيخ اليازجى ، واحمد أفندى سمير .. فلو عرضوا عليهم تلك الكتب التى الفوها لصــانوا أنفسهم من الزلل وانا لنبدأ بأولهم ذلك المعجب بنفسه الــذى عرضه الغرور للاستهزاء به ، وهو حافظ ابراهيم معــرب (البؤساء) اننا لانكر ان حافظ يحفظ الكثــير من كــلام المتقدمين ، وانه خالط الادباء وعاشر العلماء ، ولكنه لما كــان معدوما من مزية تمييز الصحيح من الفاسد والخطأ من الصواب والجيد من الردىء ، وكان مجبولا على الاعجاب بنفسه ظن فاسده صحيحا وخطأه صوابا ورديئه جيدا فيما جمعه فى البؤســاء من خليط كلام الغابرين وما أضافه اليــه من الفاظ الســوقة الحاضرين هذا ما جمعه وأضافه اليه من غريب الالفاظ الوحشية وتعقيد الجمل حتى ليظن المرء حينما يقرأ مؤلفه انه يقرأ رقية

أو تعويذة . ولقائل يقول لو ان الكتاب كذلك لما قرظه المفتى (يقصد الشيخ محمد عبده) فنجيب المعترض بأن فضيلة المفتى من العلماء الاعلام ، وعنده من الاشتغال بأمور الاسلام ما يشغله عن قراءة مثل هذه الترهات ، ولكن جبرا لكسره وتخلصــا من الحاح حافظ وفرارا من تحمل غصص ومغص رؤيته والاجتماع به وسماع مثل قوله والفاته تملى عليه (أدرك فتاك فقد ضاقت به الحال) قال ماقال وعلم الله أن فضيلة الاستاذ تأذى كثيرا من تقريظ البؤساء قبل أن يطلع عليه وبعد أن أطلع فى الجرائد على العيوب والمآخذ والمغامز وسمعنا انه قال فى أحد مجالســه : انى قرظت كتاب حافظ لينتشر ويربح هــــذا المســـكين ما يتعيش به .

* * *





رحلة الى صحراء افريقيا الكبرى
بقلم : صادق باشا المؤيد

صور رحلته الى (كفره) فى وسط صحراء افــريقيا جنــوب بنى غازى ووصف ماشاهده هناك من القبائل والممالك والعادات والاخلاق ومن جملتها ممالك السودان الغربى .

● **غادة العرب : عبد الله حسين**
مقامة أدبية فى قالب التمثيل .

● **حديث ليلة :**
رواية تأليف اسكندر ديماس وترجمة نجيب الحداد .

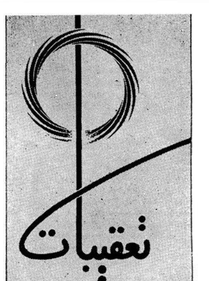
* * *



● **رسالة الكسائى فى لحن العوام**
ظفر بهذه الرسالة الباحث الالمانى (بروكلمن) وطبعها فى المانيا واهدى نسخة منها الى أحمد بك زكى الكاتب الثانى لاسرار مجلس النظار

● **نيل الادب فى موسيقى الافرنج والعرب**
بقلم : أحمد أمين الديك

الموسيقى فن من الفنون التى ترتقى فى الامم بارتقاء المدنية والحضارة ، وبتدنى بتدنيهما . والميل اليه طبيعى فى الانسان ، بل الميل الى حسن توقيع النغم معهود فى الحيوان الاعجم . وقد كان للعرب منه حظ أيام مدنيتهم فذهب بذهابها ، ولما دالت الحضارة الى الامم الغربية ارتقى عندهم هذا الفن حتى صار ركنا من اركان الفنون الحديثة ، كما انه ركن من اركان التربية النفسية ، وقد جاء هذا الكتاب اول مصنف فى فن الموسيقى .



* رد على نقد كتاب :
« عبد القاهر الجرجانى »
بقلم : الدكتور أحمد أحمد بدوى

* رد على نقد كتاب :
« النقد الأدبى من خلال تجاربى »
بقلم : مصطفى عبد اللطيف السحرتى

- ١ -

* رد على نقد كتاب :
« عبد القاهر الجرجانى »

بقلم : الدكتور أحمد أحمد بدوى

كتب الدكتور محمد مندور نقدا لكتابى الذى وضعته عن «عبد القاهر الجرجانى» (١) ، وساءنى أن الكاتب لم يكن ذا منهج نقدى فى بحثه ، ولم يكن منصفا فيما كتب ، ويبدو لى انه لم يقرأ كل ما كتبه « عبد القاهر » وانما قرأ نتفا من كتبه وكون مما قرأ فكرة بعيدة عن الصواب عن « عبد القاهر » لانى أستبعد أن يكون الدكتور قد قرأ « عبد القاهر » ، ولم يفهم ما أراده فى كتابيه : « الدلائل ، والاسرار » .

كما أنه يبدو لى أنه لم يقرأ كتابى عن « عبد القاهر » ، وانما قرأ صفحة من هنا ، وصفحة من هناك . أو انه قرأ فهرس الكتاب ، وحال الضجر الذى شعر به ، وهو يقرأ الكتاب ، كما حدثنا هو بذلك ، حال بينه وبين قراءة كتابى قراءة واعية ، فاندفع يصدر أحكاما لا أساس لها من العدل والانصاف .

أما الغمز واللمز فى مقال الدكتور مندور فانى أتركه جانبا والحكم على الجهود التى نبذلها ليس لانفسنا ، ولكن التاريخ والزمن هما اللذان سيفصلان فى قيمة هذه الجهود ، ولن يقلب الحقائق أن يتحدث صاحب الجهد عن قيمة جهده ، وأن ينوه بذكره ، ويرفع من قدره ، وواجبه أن يدع الناس يحكمون على جهوده ، فربما كان لهم رأى يخالف رأى صاحبها ، وهو حينئذ لن ينتفع من مدح نفسه ، ولا الاشادة بانتاجه ، ولكنى كنت احب مع ذلك ان يكون النقد موضوعيا ، لا تعريض فيه بشخصية الكاتب .

وبعد ، فهذه هى الاثار التى انطبعت فى نفسى عندما قرأت مقال الدكتور محمد مندور ، وسأشرح فى الاسطر القليلة ما أجملته حتى لا أكون متجنيا عليه .

(١) نشر النقد فى العدد الصادر من « المجلة » فى أكتوبر سنة ١٩٦٢ .

اما أنه لم يكن ذا منهج نقدى فى بحثه ، فلان واجب الناقد الاول أن يكون أمينا فى عرض الكتاب الذى ينقده ، وأن يركز جهوده فى نقد هذا الكتاب ، لان الامانة فى العرض هى التى يتبين منها ان كان الكاتب قد قصر ، أو أصاب شاكلة الصواب، اذ انه من السهل أن يذكر المرء جملا انشائية يعيب بها كتابا، ويخفى الخطة السديدة التى قام على أساسها ذلك الكتاب .

ولم يذكر الدكتور مندور خطة كتابى حتى يتبين ما فيها من نقص ، وحتى يضع أيدينا على نقط الضعف فى وضوح وجلاء ، ولكنه اكتفى بأن قال : انه « **لا يزال من بين أساتذة الادب فى جامعاتنا من لا يقل واقفا عند مرحلة التصنيف ، وعاجزا عن التاليف ، أى عن البناء والتكوين الفكرى ، وهـذا العيب الخطير يتضح فى هذا الكتاب ، ويزيده وضوحا أن عبد القاهر الجرجانى يعتبر من ذلك النفر القليل من اعلام العرب القدماء الذين تخطوا عصرهم ، وسبقوا الى نواح من البحث اللغوى والجمالى ، لا يمكن فهم فضلهم فيها وبلورة هذا الفضل وبنائه فى كل موحد متجانس الا فى ضوء ما انتهت اليه الابحاث العالمية فى علوم اللغة والجمال . والتصنيف فيها يسىء الى هؤلاء الاعلام لانه يظهرهم بمظهر التناقض والتخبط والغموض** »

وفى موضع آخر يذكر الكاتب بعض فصول الكتاب .

ولو أن الكاتب عنى نفسه لادرك أن خطة الكتاب هى أن ادرس حياة الرجل بمقدار ما أسعفنى به ما بقى من تراجمه ، وهى قصيرة بوجه عام ، وأن أقف عند آثاره أدرسها وأتبين قيمتها، وبخاصة ما احتوى عليه كتاباه : دلائل الاعجاز ، وأسرار البلاغة، من آراء فى فنون البلاغة ، ونظم الكلم ، حتى أعطى القارىء فكرة صادقة عن البلاغة العربية كما تركها عبد القاهر للاجيال التى جاءت من بعده ، فاذا انتهيت من ذلك عرضت صورة موجزة للبلاغة قبله ، لتتبين جهوده التى أثر بها فى البلاغة من بعده .

وكان من الطبيعى بعد ان عرضت آراءه فى البلاغة أن أعقد فصلا أبين فيه الى أى مدى اثرت فيه البلاغة الاغريقية ،وبذلك كله اكون قد وضعت عبد القاهر فى مكانه الحقيقى من البلاغة العربية ، بمعرفة ما ابتكره أو قلد فيه .

فاذا انتهيت من ذلك كله جلت جولة سريعة فى الدراسات التى قام بها المحدثون لهذه الشخصية ، مبديا رأيى فى هذه الدراسات ، غير متوخ سوى اظهار ما اعتقد أنه حق وصواب.

وبذلك أكون قد رسمت صورة لعبد القاهر كما أتصوره ، وكما تصوره دارسوه فى القديم والحديث .

تلك هى الخطة التى قام عليها الكتاب ، كان من الواجب على الدكتور مندور أن يعرضها لينقدها أما أن يشوهها ، فليس ذلك من عمل الناقد المنصف ، وان عرضها بين يدى القراء يبين الى أى مدى هى خطة متكاملة ، وأتحدى الدكتور أن يبين ما فى هذه الخطة من تناقض وتخبط وغموض ، وقد تحدث عن التناقض مرة أخرى ، عندما ذكر أنك تقرأ فى كثير من فصول الكتاب ما يناقض ما ثبت فى الفصول الاخرى .

ان أى واحد من الناس ، يستطيع أن يلقى القول على عواهنه ، وأن يصف أفضل كتاب بمثل ما وصفت به كتابى، ولكن المنهج النقدى يقضى أن يكون هذا الحكم مبنيا على الامثلة والشواهد ، لا أن يلقى به جزافا ، كما يلقيه من لا يعرف قواعد النقد ومبادئه الاولية ، ولذلك كنت أريد أن يأتى الدكتور مندور بمثل واحد لا بأمثلة كثيرة كما زعم ، يبدو فيه تناقض أو تخبط أو غموض .

أما المثلان اللذان جاء بهما فى المقال دليلا على هذا التناقض فانما يبدوان كذلك للنظرة السطحية العابرة التى لم تدرك أسرار عبد القاهر ، ولم تفهم معانيه ، فليس من المنهج النقدى أن نلزم الناس باتباع آرائنا ، وأن نحاسبهم اذا لم يأخذوا بهذه الآراء .

فربما كان الناس لا يرون لهذه الاراء من قيمة، او لا يتقبلونها ويرضون عنها، ولكن الدكتور مندور يغضب اذا رفضت اراءه، ثم يتهرب من مناقشة ما رفضنا ، وكان واجبه الاول أن يناقشنى فى هذه الاراء .

واذا كنت أنا قد رفضت كثيرا من اراء المحدثين عن عبد القاهر فلم يكن ذلك الرفض عن هوى او غرور ، ولكننى بينت أسباب رفضى ، مع استعدادى لمناقشة من يشاء ، ودعم رأيى بالحجج والاسباب .

وليس من المنهج النقدى أن يترك الناقد الكتاب الذى ينتقده، ليأتى بأمثلة من كتبه ، ويكثر من الحديث عن هذه الكتب ، فللناس كتب يعتزون بها ، ولكنهم لا يغترون بأنفسهم وكتبهم ، بل يتركون الحديث عنها لغيرهم ، وللتاريخ ، اذا كان لهذه الكتب من قيمة .

– ٢ –

وأما أن الدكتور محمد مندور غير منصف فيما كتب فيتبين ذلك من مناقشتى لكل اعتراض جاء به على كتابى ، ليتبين من هذه المناقشة ان الكاتب لم يذكر كلمة حق واحدة ،ولست أدرى السبب الذى دفعه الى غمط الناس حقوقهم ، وتسفيه أعمالهم بالباطل ، على الرغم من أنه ربما يكون قد سمع كما سمعت ، أن كتابى أول كتاب فى السلسلة تنفد جميع نسخه بعد صدوره بساعات ، وعلم ذلك عند الناشر ، فليسأله الدكتور مندور .

وهأنذا أعرض ما أثاره الكاتب ، لا اترك مسألة واحدة الا جئت بها ، تاركا الحكم فى ذلك الى جمهرة القراء ،وداعيا له الى المناقشة النزيهة اذا اراد .

وأول ما أثاره من مسائل أن كتابى عن عبد القاهر يطالعه منذ صفحاته الاولى عن حياة الرجل ، حيث أخذ مؤلف الكتاب يجمع جنبا الى جنب الشذرات التى وردت عن الجرجانى فى كتب التفسير العربية القديمة ، ومعاجم الادباء والنحاة وطبقات الشافعية والمفسرين وما اليها ، دون أن يعرف كيف يؤلف منها تاريخ حياة متكاملا خاليا من الاعادة والتكرار ، بل والتناقض أحيانا .

ويؤسفنى أن أخبر الدكتور أنه لم يكن من بين مراجعى ، وانا أكتب حياة عبد القاهر ، كتب التفسير العربية القديمة، كما يزعم ، او فليدلنى على مرجع واحد منها فى الكتاب، ولعل الامر اختلط عليه بين كتب التفسير العربية القديمة وطبقات المفسرين التى كانت حقا من مراجعى .

وأما غمط الحقوق فيبدو فى عدم الاشارة الى ما وقفت عنده فى ترجمة حياته من أمر أسرته وأساتذته ، وبخاصة القاضى الجرجانى ، ومن كان له أثر فيه من المؤلفين ، وما استنبطه من شعره فى الدلالة على بعض أحواله وأخلاقه ، ومن تحقيقى لبعض ما يتصف به من الاخلاق ، ومن محاولتى تحديد سنة ولادته ووفاته .

وأما أننى لم أؤلف تاريخ حياة متكاملا ، فأرجو ان يدلنى الدكتور على الفجوات التى يمكن سدها فى تاريخ حياته مستنبطة من المصادر التى بين أيدينا .

وأما الاعادة والتكرار والتناقض فرمى بالقول على عواهنه، ويكذبنى الدكتور فى ذلك أمام جمهرة القراء ، اذا أورد لى فى تاريخ حياة عبد القاهر مثلا واحدا لاعادة أو تناقض .

وأغلب الظن أن الامر اختلط على الدكتور أيضا فان كثيرا من حقائق تاريخ حياته مكرر فى مصادره الاصلية ، فظن أننى جئت بهذه المصادر فى كتابى جنبا الى جنب ، مما أحدث التكرار والتناقض ، ولكننى لم أفعل ذلك . بل اتخذت من هذه المصادر وسيلة لتكوين حياة متكاملة ، فهل لى أن آخذ من ذلك أن الكاتب لم يقرأ تاريخ حياة عبد القاهر فى كتابى ؟!

والمسألة الثانية التى أثارها فهى قوله : « **اننا نؤكد له مخلصين انه لو جنح الى مزيد من التواضع ، وحرص على ان يستفيد من هذه الاراء التى يريد معارضتها لاستطاع ان يفسر لنفسه وللقراء المظلومين ما يبدو للمصنفين أمثاله من تناقض فى نظريتى الجرجانى عن النظم والجمال اللغوى ، وبعبارة تقليدية عن المعانى والبيان** » .

وهنا أستطيع أن أستنبط أيضا أن الدكتور محمد مندور لم يقرأ كتابى عن عبد القاهر الجرجانى ، والا فليدلنى فى كتابى على الموضع الذى اعلنت فيه عن هذا التناقض ، لانى لا أومن بأنه متناقض فى آرائه حتى أقرر تناقضه ، ولكننى أومن بأن له فكرة واحدة متكاملة بنى عليها كتابيه ، لا فكرتين مختلفتين، كما سأشرح ذلك فى الفقرة التالية ، فأين اذن تحدثت عن تناقض عبد القاهر فى كتابى ؟

كما أن الوقوف عند ذكر علم البيان وحده فى الحديث عن عبد القاهر لا دقة فيه لان المسائل التى أثارها فى كتابه أسرار البلاغة لا تقف عند حدود علم البيان ، بل تتجاوزه الى مسائل من علم البديع كالسجع والجناس والسرقات الشعرية. جاء بها ليدعم فكرته من أن الاصل فى البلاغة هو المعنى واللفظ تابع له . فاذا جرى السجع أو الجناس على غير هذه القاعدة خرجا الى التكلف الممقوت ، الى مسائل أخرى كثيرة ليست من علم البيان .

– ٣ –

أما المسألة الثالثة ففكرة خاطئة تدل على أن الدكتور محمد مندور لم يقرأ كتابى عن عبد القاهر قراءة فاحصة متأنية :

ولكنه نظر ، فراى ان احد الكتابين يتناول أكثر ما نسميه اليوم بعلم المعانى ، ووجد الكتاب الثانى يتناول كثيرا من مسائل علم البيان ، فظن الكتابين مؤسسين على نظريتين ،وبنى على ذلك نقده ، اذ يقول.: « **وعندما يأخذ ـ مؤلف الكتاب ـ فى دراسة فلسفة عبد القاهر الجرجانى اللغوية والجمالية ، لا يستطيع من ذلك شيئا ، حتى ولا التمييز الواضح بين كتابى عبد القاهر : دلائل الاعجاز ، واسرار البلاغة ، مع انه من الواضح ان كلا من الكتابين يحمل نظرية متكاملة متجانسة ، فطن اليها الناشرون انفسهم منذ وقت طويل عندما وضعوا تحت « دلائل الاعجاز » عبارة « فى علم المعانى » فى حين وضعوا تحت « اسرار البلاغة » عبارة « فى علم البيان » ... وبدلا من أن يقسم كتابه بين هذين العلمين ، وفصل عبد القاهر فى تأسيسهما ، انتهج منهجا تصنيفيا ..** »

وهذا كله خطأ من أوله الى آخره ، أوقعك فيه يا دكتور أنك اعتمدت على كلام الناشرين ، فظننت أن لعبد القاهر فى كل كتاب نظرية ، ولم تعد الى كتابى عبد القاهر ، تقرؤهما ، وتتدبرهما ، فأصدرت حكما لا أساس له من الصواب ، وسوف يتبين القراء بعد أن أعرض المسألة بحذافيرها انك لم تقرأ كتابى عبد القاهر ولا كتابى عنه .

والمسألة ذات شعبتين : أولاهما بيان نظرية عبد القاهر ، وأنها نظرية واحدة متكاملة شرحها فى كتاب « دلائل الاعجاز » وليس له نظرية أخرى فى كتاب « أسرار البلاغة » .

والشعبة الثانية : موقفى من تقدير عبد القاهر وبيان فضله .

أما فكرة عبد القاهر الواحدة المتكاملة فهى أن فضيلة الكلام تعود الى معناه دون ألفاظه ، وأن الالفاظ ليست الا تابعة للمعانى ، وأن نظم الكلم يقتفى آثار المعانى ، وترتيبها انما يكون على حسب ترتيب المعانى فى النفس (١)

تلك هى فكرة النظم التى أتعب عبد القاهر نفسه فى شرحها والتطبيق عليها ، ثم اراد أن يبرهن على أن فكرته تشمل جميع الوان القول من حقيقة ومجاز وتشبيه واستعارة وكناية ، فمضى فى كتابه « دلائل الاعجاز » يورد هذه الابواب بابا بابا مبينا أن جمالها انما هو فى معانيها ، وأن نظمها تابع لهذه المعانى (٢) وهى الفكرة التى أسس عليها كتاب دلائل الاعجاز ، وأن هذه الالوان كانت أدلة لعبد القاهر على اثبات فكرته .

لم يأت عبد القاهر فى أسرار البلاغة ، بنظرية جديدة تقوم عليها بلاغة هذه الفنون ، وانما خصها بكتاب لان لها شأنا خاصا فى بلاغة القول ، حتى أفردها بعض الباحثين بالدراسة المستقلة .

يقول عنها عبد القاهر ذلك فى كتابه : « دلائل الاعجاز » «ص ٣٩٩» ، من غير أن يثبت وجها آخر لبلاغتها ، بل انه فى كتاب « أسرار البلاغة » يكرر ما ذكره فى الدلائل من « **ان الحسن والقبح لا يكونان الا من جهة المعانى خاصة ، من غير أن يكون للالفاظ فى ذلك نصيب ، أو يكون لها فى التحسين أو خلاف التحسين تصعيد وتصويب » (٣)**

---

(١) راجع ص ٤٠ من دلائل الاعجاز ـ مطبعة المنار سنة ١٣٣١ هـ .

(٢) راجع دلائل الاعجاز ص ٢٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٧٨ ، ٣٣١ ـ ٣٣٣ ، ٣٣٥ ـ ٣٣٦ ، ٣٥٤ ، ٥٢، ٣٣٠ ـ مطبعة المنار سنة ١٣٣١ هـ .

(٣) أسرار البلاغة ص ١٤، ١٥ ، وراجع ص ٣٥٣ ، ٣٥٤ .

بل ان عبد القاهر جعل مقدمة كتابه : أسرار البلاغة ملخصا لنظريته التى فصلها فى كتاب الدلائل مما يدل على أن الكتابين يعتمدان على نظرية واحدة ، هى التى أجملناها ، من غير أن يأتى عبد القاهر بنظرية جديدة تقوم عليها بلاغة هذه الابواب .

يقول عبد القاهر ملخصا نظرية الدلائل فى مقدمة كتابه « أسرار البلاغة » :

« **ومن البين الجلى ان التباين فى هذه الفضيلة .. ليس بمجرد اللفظ ، كيف والالفاظ لا تفيد حتى تؤلف ضربا خاصا من التأليف ، ويعمد بها الى وجه دون وجه من التركيب والترتيب .. وهذا الحكم ، اعنى الاختصاص فى الترتيب يقع فى الالفاظ مرتبا على المعانى المرتبة فى النفس المنتظمة فيها على قضية العقل ، ولن يتصور فى الالفاظ وجوب تقديم وتأخير ، وتخصيص فى ترتيب وتنزيل » (١)**

تلك هى فكرة عبد القاهر الواحدة ، والقول بغير ذلك يهدم نظرية عبد القاهر من أساسها .

أما تقدير عبد القاهر وبيان فضله فى البلاغة العربية وبخاصة علم المعانى وعلم البيان فقد عقدت لذلك فصلين فى كتابى ، هما : البلاغة قبل عبد القاهر ، والبلاغة بعد عبد القاهر ، ولست أدرى ان كان الدكتور مندور قد قرأ الفصلين أو لم يقرأهما ، وهما مثبتان فى فهرس الكتاب .

ـ ٤ ـ

ويخطىء الدكتور مندور ان ظن أن هناك تناقضا بين ماقلته فى فكرة النظم : من أن عبد القاهر « **يؤمن ايمانا لا يداخله ريب بان فضيلة الكلام ترجع الى معناه دون الفاظه ، وان هذه الالفاظ ليست الا تابعة للمعانى** » وبين قولى فى فصل الصورة والمعنى : « **ان الجرجانى والجاحظ متفقان فى النظرة الى الكلام، فعبد القاهر لا يهمل الصياغة ، بل يعنى بها كعناية الجاحظ ، ويدلنا على ذلك أن عبد القاهر يستدل على مذهبه فى الصياغة بكلام الجاحظ نفسه ، ويقره عليه ، ويؤمن به ، مما يدل على أن الرجل كان يرى راى الجاحظ فى شان صياغة الكلام** » .

هكذا يستنبط من كلام عبد القاهر ، ولا تناقض هناك فى رايه ، وقد فصلت ذلك تفصيلا وافيا فى كتابى ، مما يحملنى على ان أتساءل مرة اخرى : هل قرأ الدكتور مندور هذا الفصل الذى شرحت فيه رايه ؟

وليسمح لى القارىء أن انقل فقرات من هذا الفصل ، لابين الى أى مدى وصل الامر بالناقد حتى أخفى على القراء حقائق كان ينبغى له أن يظهرهم عليها ، حتى يكون أمينا فى عرضه .

جاء فى هذا الفصل : « **توهم كثير من الناس عندما سمع عبد القاهر يعلن فى صراحة أن الالفاظ خدم للمعانى وتابعة لها ، وان البلاغة تتبع المعنى ، توهم أن عبد القاهر من انصار المعنى لا اللفظ ، وجعله على راس المعنويين** » .

« **كما توهم عندما استمع الى قول الجاحظ : « والمعانى مطروحة فى الطريق .. وانما الشان فى اقامة الوزن وتخير اللفظ ... » ـ توهم ان الجاحظ من انصار اللفظ ، وجعله على رأس اللفظيين** » .

---

(١) أسرار البلاغة ص ٢ـ٣ .

« وذلك كله خطا فى التصور ، وغلط فى التصوير ، فلا عبد القاهر من انصار المعنى دون اللفظ ، ولا الجاحظ من انصار الصياغة حتى المتكلف منها وما اغتصب » .

« والواقع أن الرجلين متفقان فى النظرة الى الكلام ، وأن عبد القاهر لا يهمل الصياغة ، بل يعنى بها عناية كعناية الجاحظ ، ويدلنا على ذلك أن عبد القاهر يستدل على مذهبه فى الصياغة بكلام الجاحظ نفسه ، ويقره عليه ، ويؤمن به .. ويؤكد ايمانه به فى غير موضع من كتابه ، مما يدل على ان الرجل كان يرى رأى الجاحظ فى شان صياغة الكلام » (١)

ويمضى الفصل فى شرح رأى عبد القاهر ، حتى يبدو متسقا لا تناقض فيه ، فيقول :

« ذلك أن عبد القاهر قصد (أى عندما قال انالالفاظ تابعة للمعانى) الى بيان السر فى بلاغة التعبير ، وأن ذلك يعود الى ما بين المعانى المدلول عليها بالالفاظ من تآخ وارتباط ، فكلما كان هذا التآخى شديدا ، وكلما كان هذا الارتباط معجبا ، وكلما كانت الصلة مؤثرة ، كان ارتقاء الكلام فى درجات البلاغة»

« لم يزد عبد القاهر على ذلك ، ولم يقل فى أى سطر من سطور كتابه : ان الذى أعنى به هو المعنى من حيث عمقه أو سطحيته، أو من حيث شرفه او ضعته، أو من حيث عاميته او خاصيته او من حيث هو فى حد ذاته ، ولا يعنيه بعد ذلك جاء اللفظ على اى وجه من الوجوه ، جيدا او رديئا ، مختارا أو غير مختار ، دالا أو غير دال ، دقيقا او غير دقيق » .

« لم يقل عبد القاهر ذلك فى اى موضع من كتابه ، ولو انه قال ذلك لعددناه من انصار المعنى ، الذين لا يعنون بالصياغة، ولو أنه كان كذلك لقبل المعقد من الكلام ، لان له بلا شك معنى، بل لو انه كان كذلك ما رفض كلاما يقال ، لان لكل كلام يقال معنى ، ولو أنه كان كذلك يعنى بمعنى الكلام ودرجات هذا المعنى » .

« ولكنه على العكس من ذلك يعنى بالصياغة عناية لا حد لها ، ويجعل البلغاء يتفاوتون فى هذه الصياغة » (٢)

« بل يرى عبد القاهر أن المعنى لا يتقدم به الشعر ..كان يكون حكمة او ادبا أو معنى نادرا . يقول عبد القاهر فى صراحة : « واعلم أن الداء الدوى ، والذى أعيا امره فى هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه ، واقل الاحتفال باللفظ، وجعل لايعطيه من المزية ، انهو اعطى الا مافضل عن المعنى ، يقول : ما فى اللفظ لولا المعنى ؟ وهل الكلام الا بمعناه ؟ فانت تراه لا يقدم شعرا حتى يكون قد اودع حكمة وأدبا ، واشتمل على تشبيه غريب ، ومعنى نادر ... وان الامر بالضد اذا جئنا الى الحقائق ، والى ما عليه المحصلون، لانا لانرى متقدما فى علم البلاغة ، مبرزا فى شأوها ، الا وهو ينكر هذا الرأى ويعيبه ، ويزرى على القائل به، ويغض منه » (٣) .

ويمضى الفصل فى الشرح وايراد النصوص .

ومن ذلك يتضح للقراء أن عبد القاهر عندما قال : ان فضيلة الكلام ترجع الى معناه ، وأن اللفظ تابع للمعنى ، يريد

---

(١) « عبد القاهر الجرجانى » للدكتور أحمد أحمد بدوى ص ١٢٥ .

(٢) المرجع السابق ص ١٢٦ .

(٣) المرجع السابق ص ١٢٧ ، ونص عبد القاهر فى دلائل الاعجاز ص ١٩٤ — ١٩٥ .

ان البلاغة تكون حيث يتبع اللفظ المعنى — أى معنى — ويكون دقيقا فى تصويره ، أما اذا لم يتبع اللفظ المعنى كما فى السجع المتكلف ، والجناس المغتصب ، كما مثل بذلك عبد القاهر ، فلا بلاغة فى القول ولا فضيلة ، وهذا التعبير يختلف فىتصويره للمعنى ، فمنه ما يكون دقيقا قويا فى تصويره ، ومنه ما يكون دون ذلك ، وبعبارة أخرى يختلف التعبير باختلاف الادباء ، فمنهم ذو الصياغة البارعة ، ومنهم من وهنت صياغته .

وانى اعتقد ان هذا كلام واضح يفهمه أقل الناس ادراكا .

ومن ذلك يبدو أن مذهب عبد القاهر وحدة لا تناقض فيها ولا اضطراب ، ومن العجب المعجب أن يدعى الدكتور مندور انه قد بدا لى أن هناك تناقضا فى رأى عبد القاهر ، أو بين كتابيه .

— ٥ —

وليس هناك تناقض أيضا بين فكرة عبد القاهر فى ادراك جمال النصوص الادبية ، وامكان التعليل لهذا الجمال .

ذلك أن عبد القاهر يؤمن بأن ادراك الجمال يعتمد على الذوق الموهوب ، ولا تجدى فيه معرفة القواعد والمبادىء اذا لم يكن هناك ذوق ، يؤمن بذلك ايمانا لا يتزحزح ، ويكرر الحديث عنه فى غير موضع من كتابيه ، ويعلن فى صراحة أن من عدم الذوق الموهوب لا جدوى من التحدث معه ، ولا بيان مزايا النصوص الادبية ، ولا حاجة بى الى نقل نصوص عبد القاهر هنا فهى فى كتابى عنه (١)

ثم يؤمن الى جانب ذلك بأن هذا الجمال الذى أدركه الذوق له أسباب وعلل يمكن الاهتداء اليها ، ولا يدفع الجهل ببعضها الى ترك البحث عن تلك الاسباب والعلل .

فأين التناقض اذن فيما يقوله عبد القاهر ؟ أو فيما قررته أنا فى كتابى ؟

فهل قررت فى موضع أن عبد القاهر يرى أن ادراك الحسن فى الكلام يمكن ان يكون بمعرفة المبادىء والعلل ، ثم عدتفقررت فى موضع آخر أنه لا يرى ادراك الحسن فى الكلام الا بالذوق وحده . عندئذ يكون التناقض ، أما الذى قررته فهو أن لكل جمال فى الكلام سببا يمكن معرفته والتعبير عنه .

ومن الغريب أن الدكتور محمد مندور يقول فى نقده :

« والمؤلف فى الفصل الذى صنفه تحت اسم « الجمال موضوعى » يكاد يوهمنا بأن عبد القاهر الجرجانى يؤمن بأنه من الممكن رد كل جمال الى مبدأ أو علة » .

فهل أقول مرة أخرى : أن الدكتور محمد مندور لم يقرأ ما كتبه عبد القاهر ، لاننى لست الذى يقرر ذلك ، وانما يقرره عبد القاهر نفسه ، اذ يقول : **« وجملة ما اردت ان ابينه لك أنه لابد لكل كلام تستحسنه ، ولفظ تستجيده ، من ان يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة ، وعلة معقولة ، وأن يكون لنا الى العبارة عن ذاك سبيل ، وعلى صحة ما ادعيناه منذلك دليل » (٢)**

ويرى أن الايمان بذلك : **« يفتح بابا تطلع منه على فوائد جليلة ، ومعان شريفة ، ويجعلك على بينة من العلم ، فلا تقبل دعوى من غير برهان ، ولا تدلى بحكم بلا دليل ، ولا يسالك**

---

(١) ص ٢٨١ و ٢٨٢ ، وارجع الى دلائل الاعجاز ص ٢٢٥ — ٢٢٦ و ٤١٩ — ٤٢٠ ، وأسرار البلاغة ص ٢٦٦ .

(٢) دلائل الاعجاز ص ٣٣

السائل عن حجة يرد بها على الخصم فى آية من كتاب الله تعالى ، فلا ينصرف عنك بما يقنعه ، ويكون كل ما يجده منك ان تقول له : اننى نظرت ، فرايت فى الكلام فضلا ومزية ووجدت لذلك أريحية ».(1)

ينكر عبد القاهر ، كما رأينا ، ألا تعرف أسباب الحسن والا يبحث عنها ، وألا تفسر وتبين اذا سئل عنها ، ولذلك يرى أنه من الآفة الزعم بأنه لا سبيل الى معرفة العلة فيما به كان الكلام الجميل جميلا ، ويرى ذلك توانيا وكسلا (2)

وقد بينت ذلك فى كتابى عن « عبد القاهر » ، وذكرت فى الذيل موضع النصوص ، فهل قرأ الدكتور محمد مندور ذلك الفصل كله ، أو انه اكتفى بقراءة الفقرة الاولى من الفصل ورأى فيها تناقضا لما ذكرته فى باب الذوق ، مع أنه لا تناقض بينهما ولا خلاف ، أو فليدلنى الدكتور على هذا التناقض .

– ٦

بقى شىء واحد ، هو اننى لم أبين الفكرة التى اتفق فيها عبد القاهر مع بعض علماء الغرب ، ولست أدعى أننى احطت بكل شىء عن عبد القاهر ، والا كنت غبيا مدعيا ، ولكن ليس من العدل ولا من الانصاف أن يكون ترك فكرة سببا فى انتقاص الكتاب والضيق به ، والتضجر منه .

ولكن الشىء الذى أحمد الله له هو أن عبد القاهر سبق بفكرته ، ولو أنه تأخر عن علماء الغرب فربما قال بعضهم : انه سرق فكرته عنهم .

***

* رد على نقد كتاب :

« النقد الأدبى من خلال تجاربى »

بقلم : مصطفى عبداللطيف السحرتى

لم ادهش عندما وقع بصرى على نقد الدكتور « الغنيمى » لكتابى « النقد الادبى من خلال تجاربى » الذى حاول أن يجرده من كل حسنة ، وعذب ذكاءه لمعارضة كثير من الآراء التى وردت فيه ، فالدكتور غنيمى يجرى فى نقده على نظريات استقاها من الغرب ، وتعصب لها ، بل عدها الفيصل الاخير فى نقداته وكأن احدا من الكتاب والنقاد لم يطاوله فيها .

وللدكتور آراؤه النظرية ، ولنا آراؤنا التى قبسناها من ائمة النقاد ، وترشحت لنا من الممارسة والتجربة ، والتطبيق امدا طويلا ، فليس غريبا ان نختلف معه دائما ، لانه يعيش فى سحاب النظرية ونعيش فى واقع التجربة والمعاناة بعد أن استقطرنا آراءنا منهما . وبعد أن توسعت نظرتنا النقدية، فلم تتقيد بنظرية ، لان النقد كما قلنا « ص ٩ » اكبر من أن تعيه او يقوده منهج وحدانى .

ولكن الدكتور الناقد يحاول أن يشكك القارىء فى معرفتنا ابسط المبادىء النقدية ، فالتجربة الشعرية التى كنا من بين اوائل الكاتبين عنها والتى مارسناها فى شعرنا ، غامضة المفهوم لدينا ! وكل ذنبنا لديه فى هذا أننا حاولنا ان نكشف عن الآراء الجمالية والنظرات النقدية الصائبة للنقاد العرب القدامى ، ومن بينها قولنا ص ٥٩ :

« ان ما نسميه بالتجربة ، فانما هو شىء تخيلوه وان لم يسموه ، وشاهد ذلك نجده فى قول الاديب الناقد عبد القاهر الجرجانى .. »

ومحاولة الربط بين النقد العربى القديم ، والنقد الحديث، قضية يبدو ان الدكتور الناقد لا يطيقها ، ولكنا وطائفة من كتاب اليوم ونقاده ، نحتفى بها ، وقد قلنا فى ذلك ص ٥٠ :

« اننا نجد فى النقد القديم آراء وظواهر نقدية وقواعد جمالية كتبها كتابنا ونقادنا منذ حوالى الالف سنة تتلاقى مع نظرات وآراء نقاد العصر الحديث . وتقوم على مناهج نقدية معتبرة .

« ولا ريب أن القرون الخصبة فى التفكير تمد أيديها الى أشباهها فى الحضور على التباعد والاختلاف، كمايقول المستشرق الضليع عبد الكريم جرمانوس ، فتثمر أفكارا متشابهة بل متماثلة كأنما الصوت وصداه » .

ولم نشأ ان نتعصب لرأينا ، بل رجعنا الى بعض كتب المعاصرين ، ومن بينهم نذكر كتاب « الاسس الجمالية فى النقد العربى» للدكتور عزالدين اسماعيل وكتاب «النقدالمنهجى عند العرب» للدكتور محمد مندور ، الذى آتينا بخلاصة مركزة منه عن اراء الآمدى ومنهجه النقدى .

ولكن الدكتور الناقد لا يشاركنا فى هذا الاتجاه ، متعصبا للنظريات التى يدور حولها .

ومن آيات هذا التعصب الجرى وراء الغربيين أو الشرقيين فى القول بسيادة الصورة، وأن العمل الادبى يقوم أساسا عليها، وقد فندنا هذه المغالاة ، وذكرنا ان القصيدة قد تقوم اساسا على فكرة كلية تضم فى اطارها فكرات جزئية ، وآتينا بمثال لذلك ، قصيدة « من السماء » للدكتور أبى شادى ، وتأييدا لرأينا أتينا برأى الناقد الانجليزى الجهير كومب H. coombes فى كتابه « الادب والنقد Literature & Criticism» حيث ذكر فى هذا الكتاب « ص ٨٦ » أن القصيدة قد تقوم على فكرة كلية دون صور ، ولكن الدكتور الناقد ، أخذ يعذب ذكاءه ليكشف عما فيها من صور !

ويبدو أن الدكتور يخلط بين الصورة والتصور او التخيل، وأنه وقلة من المدرسين اغرموا بهذه الناحية غراما شديدا ، وفى عنف المتعصب لرأيه حاول الدكتور الناقد ان يقول بل قال: اننا لانعرف مفهوم الصورة بالمعنى الفنى والفلسفى، بل بالمعنى العامى . وتجاهل ما قلنا ص ٨٤ .

« ان الصورة الشعرية تقوم بدور مهم فى الشعرالحديث، وقد اصبحت فى كثير من أنواع الشعر لبنة من لبناته ، لا أداة فقط من ادوات التعبير » .

« ولكى تؤدى الصورة دورها لابد أن تساير الانفعال وجوه وتتساوق مع الفكرة » .

وقد آتينا بنماذج كثيرة للتدليل على ذلك ، مما يفند ما ذكره الناقد .

ومما يشجى حقا ان الدكتور الناقد عاب علينا اطلاق الاحكام العامة دون تعليل وتحليل ، واستشهد فى هذه المقولة باننا ذكرنا أن من معايير النقد التجربة الشعرية ، ومواءمة الصياغة لها ، وتجاهل ما قلناه عن الوحدة العضوية ، وعن الانفعالات الشعرية ، والفكر الشعرى ، والصورة الشعرية ، والموسيقى الشعرية ، وقد استغرقت من الكتاب ٢٢ صفحة !

وما سجلناه فى فصل مناهج النقد واتجاهاته ، فابنا مقاييس الحكم على العمل الادبى ، وهو المقياس الفنى للابداع الشكلى ، والمقياس المعرفى للحقيقة ، والمقياس المعيارى للمحتوى

(1) المرجع السابق ص – ٣٣ – ٣٤
(2) المرجع السابق ص ٢٢٦

او المضمون فى عمقه او عظمته ، « ص ١٦٣ » وما انتهينا اليه فى آخر الكتاب ص ١٧٠ وما بعدها ، مما احتواه الكتاب « من تناول للتجربة الشعرية ، وبناء القصيد، وأدوات البناء من لفظ وصورة ، وما يتسم به من قوة أو ايحاء وما تتصف به الصورة من صلة وثيقة بالتجربة ، وقرب من الحقيقة دون تهويم بعيد ، وتخيل غير مقبول ، ومن نسيج القصيدة من وجود نغم موسيقى مساير للانفعال أو الفكرة ، ووجود حركة دراماتية ، موائمة لهذه الانفعالات ، ثم مادة القصيدة من قيامها على انفعال أو جملة انفعالات ، أو فكرة وما ينبغى أن تتسم به الفكرة من شعور بها واحساس ، لا سرد لها وتقرير، وكذا الاسلوب وسماته من وضوح وبساطة وملاحة .. »

فاذا كان الدكتور الناقد يعتبر التحدث عن هذه الامور كلها احكاما عامة ، فليقل لنا ما هى الاحكام المحددة الخاصة التى ابتكرها ؟

وأشهد ان الدكتور الناقد فاض حديثا فى الرمزية وكشف عن مقدرة غير منكورة فى فهمها ، وذكر المعانى التى قصد اليها الشاعر « خليل حاوى » فى قصيدته « الناى والريح » وما قصده البياتى فى قصيدته « صخرة الاموات » وغيرها .

ولكن الذى لا نوافقه عليه هو انه قطع برايه فى معانى هذه القصائد قطعا حاسما . ولم يقل ناقد بصير ان القصائد الرمزية يمكن ان يقطع فيها برأى فاصل ، وقد أبدينا راينا فى هذه القصائد ، ولكل رأيه ، ولكن ليس لناقد مهما يكن ان يحمل عصا الاستاذية لآخر له مغامراته النقدية ، او ان يقيم نفسه قيما على معانى الرمزيين التى يضل فى اكتناهها أكبر النقاد ، واعلاهم مكانا ، والتى قلنا فى هذا الصدد ان تعرف هذه المعانى يضل فيها الناقد ، ولا مفر من قيامه بعملية خلق جديد لمفاهيم العمل الرمزى لما يرقد فيه من آراءوافكار، قد يختلف ناقد عن ناقد فى التفطن اليها بحسب عمق تغلغله فى الغوص وتهيئة النفس للمغامرة فى أغوارها ص ٣٨ .

ولكن ناقدنا يابى علينا ذلك ، كما يابى ما قلناه فى تصرف المفاهيم الرمزية الى استيحاء العقلالباطن، واللواذ بالحدس، ليلقط ما يكمن فيه من درر .

وقف الدكتور الناقد عند هذا القول ، وظن أننا فى الكشف نقتصر على ايحاءات العقل الباطن ، فقط ، ولكنه لو رجع الى ص ١٤ ، لوجد أننا قلنا أن القراءة النقدية الحقة هى قراءة تعاطف لنشق نكهة العمل الادبى ، ثم قراءة استغراق، وهى فترة الحضانة التى يفرخ فيها العقل الباطن، آراءوافكارا عجيبة ، اراء يتعجب الناقد من انبثاقها الى ذهنه ، ولا يدرى كيف ومن أين جاءت ، وكانما فى جوانحه مغناطيس روحى . جذبها ..

ومعنى هذا بصريح العبارة ، أن مايولده العقل الباطن ينبثق الى الذهن ، والذهن يشكلها ، وبدون ذلك ، فلن يخلق أى عمل نقدى بداهة .

وفى مقال الدكتور الناقد اقوال جافى فيها الحقائق التى سجلناها فى الكتاب ، مثل قوله : اننا قسمنا الفلسفة الى فلسفة عقلية ، والحقيقة انها فلسفة علمية ، واخذ يفند هذا القول دون تاكد مما اوردناه ، وقوله « اننا نشيد بالشعر ذى المضمون الاجتماعى المباشر » ، وكلمة الاشادة لم تصدر منا ، ولكنا قلنا ص ١١٤ :

« وهناك من الشعراء كوكبة اعتنقت مبدأ الادب للمجتمع ، ووهبت كل طاقاتها لخدمة الشعب ، وشعرهم فى هذه الناحية كان أغلبه شعرا حارا متحمسا موائما لغايته ، ومثل هذا الشعر لا يستطاع قياسه بالقواعد الفنية التى نطلبها فى باقى انواع الشعر » .

وليست هذه اشادة ولكنها تقرير حقيقة ، وواقع ، ولم نشأ أن نخرج هذا الشعر النضالى من ميدان الشعر ، فله قدره ودرجته ، ولكنا بالطبع لا نفضله على الشعر الفنى الذى يتناول المشهد السياسى او القومى ، وقد ابنا ذلك فى الكتاب « ص ٢٦ » عندما تناولنا قصيدة الشاعرة نازك الملائكة «ثلاث اغنيات شيوعية » والتى قلنا بخصوصها « انها تروى فيها تجربة سياسية أليمة عانتها بعد ثورة ١٤ تموز عام ١٩٥٨ ، وأنها تناولت هذه التجربة تناولا فنيا ناعما غير مباشر ، فأثبتت أن الشعر قادر على تناول المشهد السياسى تناولا فنيا مدورا » .

ومن اقوال الدكتور الناقد المجافية للفكرة التى أردناأثباتها، قوله اننا نعتد بالمضمون والقيم النبيلة ، دون غيرها ، فى مجال حديثنا عن وجوب وجودوجهة نظر فلسفيةثابتة للاديبوالشاعر، والفكرة التى جلنا حولها هى عدم تذبذب الاديب والشاعر بين قيم سامية ونازلة ، وقصرنا بحثنا فى هذه الزاوية على القيم الموضوعية ، التى ينبغى أن يعتنقها الاديب او الشاعر، فقلنا ص ١٠٨ :

« فالشاعر أو القاص الذى يمجد طاقات الانسان وامكانياته فى قصيدة أو قصة ، ثم يحقر من شأنه ويظهر تفاهته فى أخرى، هو شاعر خاو مذبذب الاتجاه ، وللناقد ان يثلم أعماله . والشاعر الذى يتغنى بالقيم النبيلة كالسمو الخلقى والسعادة الاسرية ، والطيبة ، ومحبة الغير فى بعض قصائده ثم يتحول الى مناصرة الاقوياء أو اثارة الجنسية والرذيلة ، وما اليها ، هو شاعر أجوف ، وللناقد ان يثلم اتجاهه المذبذب .. »

ولا نجد فى هذه الاقوال اية مؤاخذة . ولكن الدكتور الناقد تجاهل ما نقصد اليه ، وحدثنا عن الاعراب عن النقائص ، والامال الجائعة ، ومواطن الضعف والاخفاق ، وان هذه النواحى من الادب الخالص .

وبهذا يعود بنا الى نظرات الفن للفن ، وما اليها مما لاكته الالسن ، وما قاله بندتو كروتشيه ، وغيره ، ونسى اننا فى عصر بناء وتجديد ، وأن الفلسفة التى ينبغى علينا اعتناقها ، او وجهة النظر توجب علينا السير فى المسار الايجابى البناء ، ومع هذا فاننا لم نسقط الادب المحض ، والعمل الجمالى المحض من التقدير ، وقد اثبتنا ذلك فى جملة مواضع من الكتاب ، ليرجع اليها من يشاء ، كما أتينا بعدة نماذج للشعر ذى القيم البناءة للشاعر المجيد محمود أبو الوفا ، ولغيره من شعراء النضال ، ويؤسفنى ان كاتب المقال اجتزأ من المقطوعة التى سجلناها ، ثلاثة أبيات ينكر فيها شاعرية محمود ابو الوفا ، لانه تجاهل القاعدة الاصولية فى النقد ، وهى أن الكل قد يعوض عن الجزء ، ولو كان كاتب المقال قرأ « عنوان النشيد » لما تهجم على صاحبه هذا التهجم العنيف .

ومما عجبنا منه ان كاتب المقال ، وقف عند بعض النماذج الشعرية معترضا على اشادتنا بها ، ومن ذلك قصيدة «جمل» التى وصفنا اتجاهها التاثرى ، وابنا موضوعها ، وراح فى خلده انها قصيدة خفيفة ، ونرى أنها قصيدة فنية ، صدرت عن تاثرية ، وتلقائية ، وعبرت عن مدلول عام ، ولا ندرى ماذا يريد الكاتب أن نقوله فى مقام العرض اكثر من ذلك ، وهل يريد تفتيت القصيدة كما يفعل الجماليون أم ماذا ؟

وقد قلنا فى بيان منهجنا اننا لا نحب هذا التفتيت بل ننظر الى العمل الادبى ككل ، وكذلك فعل الكاتب فى تناولنا لخاصية شعر الشاعر عبده بدوى ، وهذه الخاصية لمحناها من قراءة شعر أغلب شعرائنا المعاصرين ، الذى يتراوح بين البساطة الموضوعية ، والتعقل ، والخفاء ، فهدتنا البصيرة الى أن شعر هذا الشاعر يخالف هذه الاتجاهات ، ويجمع بين الحلموالواقع،

وانه ابتعد عن البساطة والتعقل ، كما وسمنا قصيدته « من اغاني الفلاحين » واعجب من ذلك وقفته عند قصيدة « عندما قتلت حبى » التى شرحنا ما تنطوى عليه من انفعالات منوعة ، ولكنه ابى الا أن يكشف عن ذكائه فيفيض فى شرحها ، والموقف موقف عرض وبيان للانفعالات الشعرية .

والحق أننا حاولنا ان نستضىء بهذه المقدرة النقدية النفاذة، فى فهم الكاتب للصورة الشعرية وللرمزية فشدهنا بان قصيدة « كن جميلا تر الوجود جميلا » وبعض أبيات للعقاد قال انهـا تصويرية ، ولم نجد فيها هذه التصويرية ، بل انهـا فكرية محضة ، كما عجبنا من حكمه على قصيدة « الرجل الذى كان يغنى » فقد رأى أنها ضحلة فى رموزها ، ونحن نترك الحكم على هذه القصيدة للنقاد .. ونرى أنها من أبدع القصائد فى رموزها ، ونسيجها وحركتها وليرجع اليها منشاء فى الكتاب ص ١٠٢ ، ولسنا نزعم ان كلمتنا فاصلة فى الاعمال الادبيـة ، فالكلمة الفاصلة فى النقد ، كما قلنا ص ٤ ، لم يقلها أحد الى اليوم ، أو بعد اليوم .

ولكن كاتب المقال لا يرى ذلك ، بل يرى أن كلمته فاصلة فى كل شىء ، وفى كل رأى .

ومما ابتسمنا له وقفة كاتب المقال ، عند المنهـج الذى ارتضيناه ، والذى سرنا عليه سيرا علميا ، فقد استهل مقاله بأن « الموضوع غامض موزع شتيت » كما يقول ، وقد تمكنا من أن نلم اطرافه ، ونتحدث فى تواضع عن محاولاتنا النقدية، فى وسط تجارب النقاد الاخرين ، وسجلنا هذا المنهج فى اول الكتاب ، حيث وضحنا أننا سنقوم بلم شعث تجاربنا وسط تجارب أساتذة النقد ، ونظرياتهم ومذاهبهم ، وكررنا ذلك فى آخر الكتاب ، فليس لكاتب المقال بعد هذا ان يقترح منهجا آخر ، ولكن الاصول النقدية تقضى بتفهم منهجنا ومحاسبتنا عليه ، وقد لمحنا الى ذلك فى الكتاب فى ص ١٦٦ اذ جاء فيها :

« ولزام علينا أن نفهم الطريقة النقدية التى سار عليهـا الناقد وأن نقدر نقده على هذا الاعتبار ، وان كنا نخالفه فى نهجه واتجاهه ، فليس لناقد جمالى يميـل الى البحث عن الرعشة فى العمل الادبى أو النكهة التى تفوح منه ، أن يزرى على ناقد اهتم بالمضمون الاجتماعى أو الايديولوجى مع مراعاة فنيته .. »

ولا نرى هذا المجال مناسبا للتعقيب على ما جاء بمقـال الكاتب ، فلسنا نجد اية لذة فى ذلك ، ولكن الذى دفعنـا الى كتابة هذا الرد هو الجهر لكاتب المقال بان مقاله خرج عن جادة النقد البصير ، لانه صدر عن انفعال غاضب ، ولا اقول عن موجدة ، فلست اعلم أن بينى وبينه اية موجدة وانه لم يراع أول شروط النقد وهو التعاطف مع العمل المنقود ، وبيان ما فيه من حسنات ، او على الاقل التعريف بما وعاه ، ولو فتح قلبه ، لوجد ان به بعض الفصول التى تستاهل التعريف بها ، وفصولا أخرى غير مسبوقة ، ووجد تنويها بشعر اكثر من اربعين شاعرا من شعرائنا النوابغ ، ووجد خلاصة مركزة لارائنـا فى كتبنا السـابقة ، ولكنه لم يفعل ، ففقد مقاله المبدأ الاسـاسى للنقـد السليم ، ولو كان كاتب المقـال قرأ الفصل الذى كتبنـاه عن « النقـد كشـف وخلق » قـراءة تمعـن لحاسب نفسه حسابا عسيرا على ما كتب ، وقد قلنا فى هذا الفصل ص ١٤ :

« ويقف الناقد بعد القراءة الثانية موقفا جديدا ، مـوقف الانسان الحازم ذى القلب الكبير ، الذى يعامل صديقه وعدوه معاملة عادلة منصفة ، فيجهر بحسناته أو عيوبه او يهمس بهذه الاخيرة ، واقصد بيهمس ، انه يذكرها فى أدب ورفق ولين ، فليس الناقد فى اعتقادى الا « جنتلمانا » وليس جزارا يمزق لحـوم الـكتب ، وما كانت نقـدات اى ناقد كبيـر جامعة ولا فاصلة ، فقد يخطىء ، وقد يصيب ويقع تقديره أو تقويمه فى بوتقة النقد ، فينكشف زيف نقده ، وهوان معدنه ، ولست أشك أن أفضل فضيلة يتحلى بها الناقد هى التواضع » .

ولو كان كاتب المقال قرأ فى امعان الفصل الخاص بسمات الناقد وميزاته ص ١٥١ ، لتلجلج القلم فى يده وقد جـاء فى هذا الفصل :

« وأولى هذه السمات هى قوة خلق الناقد ، ونقصد بقوة الخلق ، هذه القوة التى تنطوى على نزاهة الناقد ، وابتعاده عن التحامل ، فالرجل القوى الخلق هو القادر دائما على كبح جماح انفعالاته وعواطفه والذى ينزع الى الحقيقـة ، ويعيش من أجلها » .

« وبهذه القوة يتفادى المنقودون هوائية الناقد وانحرافه ، أو نزوعه الى الهدم » .

« فكم ذا رأينا بعض النقاد يطلقون الاحكام المنحرفة ،الهوائية على أعمال مقدورة ، ويحاولون هدم شـهرة الاخرين فى لـذة وحشية ، وأمثال هؤلاء ، لا يهدمون الاعمال الادبية ، ولكنهم فى الواقع ، يكشفون عن التواءاتهم النفسية ، ونقداتهم اذا طابت للساديين فانها تجلب استياء القراء الاسوياء » .

ولو كان كاتب المقال يبغى تصحيح مفاهيمنا ، وان نستمع الى ارائه ، لخلا مقاله من الالفاظ والعبارات المؤذية المنفرة من امثال : السطحى ، والعامى ، واضطراب المنهج ، و «أن احكامنا لاتدخل بحال فى نطاق النقد» . «واذا كانت لدى المؤلف مراجع تقول بما قاله فليحرقها لانها مضللة » وغيرها وغيرها مما ورد فى المقال ، واكره أن اذكرها .

ومثل هذه الالفاظ واجناسها تجعل المتلقى ينفر نفـورا من توجيهاته مهما تكن صائبة ، ولا تدعو بحـال الى اية مشاركة وجدانية ، وانا لنتمنى عليه الا ينزلق اليها ، حتى عنـدما يخاطب تلميذا ضالا من تلاميذه ، وهذه ناحية سيكولوجيـة وتربوية لا تخفى على فطنته .

كما لا يخفى عليه ايضا أننا فى وقت نحن احوج ما نكون فيه الى التعاطف والتعاون والاخاء الادبى ، وأن نهجر الى غير رجعة روح النقمة والسادية النقدية التى لمسنا أثارهما الوبيلة فى كتابات بعض ادبائنا السابقين ، وأن نؤمن بان المواهب موزعة على ذوى الحواجب العالية ، وذوى الحواجب الواطئة ، وقد سجلنا ذلك فى كتابنا المفترى عليه حيث قلنا فى خاتمته :

« واود قبل ان اختم ، أن انبه الى انالادب العربى فى هذه الآونة فى اشد الحاجة الى الناقد الكبير القلب، الذى ينـزع الى ابراز ما فى أعمالنا الادبية المنوعة من آراء قيمة، وتقنيات جديدة ، الناقد المثقف الذكى الذى يبغى تطوير الفكر العربى وتغيير التقاليد البالية التى تعيش فى البيئـة العربيـة .. الناقد الذى يدفع الاديب المنتج الى الامام ، وينصف الشاب الموهوب ، وبمثل هذا الناقد يقوم التعاون الحقيقى بين الكاتب والناقد ، ويزدهر الانتاج الادبى والفـكرى لخير المجتمـع العربى الذى نتوق الى خيره وتقدمه واسعاده » .

ولست اجد خيرا من هذه الكلمات ختاما لهذا الرد ، الذى لم ارد به دفاعا عن كتابى ، ولكن اردت به فى اخلاص حماية كاتب المقال من نفسه ، ومن عنف قلمه ، عملا بقول الله الكريم: « ادفع بالتى هى أحسن ، فاذا الذى بينك وبينه عـداوة كانه ولى حميم » .





"هيروشيما.. حبيبي"

في المخدع .. حيث يفنى الرجل فى المرأة ، والمرأة فى الرجل .. ويصنعان الحياة من دمهمـا وأعصابهما واتحادهما فى كيان واحد .. المرأة فرنسية جاءت الى هيروشيما تشترك فى فيلم يدعو الى السلام ، والرجل يابانى من أبناء المدينة المنكوبة فقد كل أهله فى ثوان مع مائتى ألف قتيل ، وثمانمائة ألف جريح ومشوه فى أبناء بلاده .. عدا أصناف التشويه والعقم والعجز التى توارثتها الأجيال .. فهـل يستطيعان أن يبتعدا عن تلك الـكارثة الرهيبة ، حتى وهما فى قمة متعتهمـا وسعادتهما ؟!

– لقد رأيت الدمار الذى حل بالمدينة .. – لا ، انت لم ترى شيئا .

– لقد زرت المستشفى ورأيت ما فيها ... – لا ، أنت لم ترى شيئا ..

– وزرت المتحف ورأيت الصور والبقايا والنفايات والهيـاكل العظمية .. – لا ، أنت لم ترى شيئا ..

– رأيت الافلام الحقيقية التى صورت عقب التفجير مباشرة ، ورأيت .. ورأيت ..

ويصر الشاب اليابانى على أنها لم تعرف شيئا ، ولم تر شيئا .. فالرؤية السطحية لا تعنى أن الانسـان قـد رأى الألم الحقيقى وعـرفه .. ان المعرفة لا تنبـع الا من داخلنا ومن خلال معاناتنا .. ومع كل جملة ننتقل من الجسدين الجميلين العاريين الى جسد فتاة مراهقة يحتـرق لحمها ويتسـاقط شعرها .. أو امرأة هلعة مشوهة تحمل بقايا طفلها .. أو غير ذلك من مشاهد التشويه والدمار التى خلفتها أكبر مذبحة عرفتها البشرية .. ولابد أن تحدث هذه المقابلات المتناقضة الصارخة أثرها فى نفسك وتهـزك من أعماقك ..

والحق أن المرأة كانت قد رأت وعرفت لانها سبق لها أن عانت .. انها ترقبه وهو مستلق فى الفراش ، وتتركز عيناها على يـده وهى تنقبض وتنفرج ، وترى فيها يدا أخرى كانت تنقبض كذلك ، ولكن من الالم .. ذات يوم بعيد .. هناك فى « نيفير » بفرنسـا مات صاحب اليد وكان يعنى لها كل الحياة .. كان جنديا ألمانيا ، ولم تكن قد جاوزت الثامنة عشرة .. كانت تجرى اليه فى الغابات وبين الخرائب .. ثم فى حجرتهما الصغيرة بعد ذلك .. حتى قتلوه وتقلصت يده بين يديها وجثته ملقاة على الرصيف .. هناك فى « نيفير » .. ويتداخل الماضى فى الحاضر ويمتزجان داخل المرأة – وعلى الشاشة – ويصبح هناك حب واحد ورجل واحد ومأساة واحدة .. هذا اليابانى هو نفسه الجندى الالمانى .. وهل يهم اسمه أو شـكله ؟ وهل يغير من الأمر شيئا ان كان ألمانيا أم فرنسيا أم يابانيا ؟ .. انه الحب والرغبة والأمل .. والحيـاة كلها حين تتجسد فى شخص واحد .. وكما قتل مرة ، سيقتل عما قليل مرة أخرى .. فبعد ساعات تتركه وتسافر الى باريس حيث عملها وزوجها .. وهو الآخر متزوج ، وكان من الممكن أن تكون تجربتهما مجرد متعة ليلة عابرة .. ولكن الصدق وعناصر المأساة المحيطة بهما والكامنة فى نفسيهما تسللت الى التجربة وفرضت نفسـها عليهـا وحولتها الى قصة حياة ، بل قصة الانسانية المعذبة كلها .. تبدأ وتنتهى فى ليلة واحدة .. والمعنى الكبير الذى نخرج به من هذا الفيلم الانسانى أن الحب الصادق هو العلاج الوحيد لشرور الانسانية وآثامها ، وأن هـذا الحب لكى يعيش ويزدهر ولا يتحول الى مأساة لابد أن يستقر السلام وتنقرض الحروب .

واذا كان ثمة نقد يمكن أن يوجه للفيلم الرائع الناضج فى اخراجه وتصويره وحواره وأهدافه ، فهو أن فكرة الحب قد اختلطت فيه بالجنس بصـورة مبالـغ فيها بعض الشىء ، وأن مأساة البطـل اليابانى لم تعرض بنفس الوضوح والعمق الذى عرضت به مأساة البطلة الفرنسية .. اللهـم الا اذا اعتبرنا مأساة هيروشيما الجماعية هى نفسها مأساته .

فؤاد دواره